Englische Tierdichtung

Eine Untersuchung über Rudyard Kipling, Charles G. D. Roberts und Ernest Thomson Seton

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde,
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Helene v. Kieseritzky

aus Riga

Tag der mündlichen Prüfung: 16. November 1933
Tag der Promotion: 16. Oktober 1935

Jena 1935

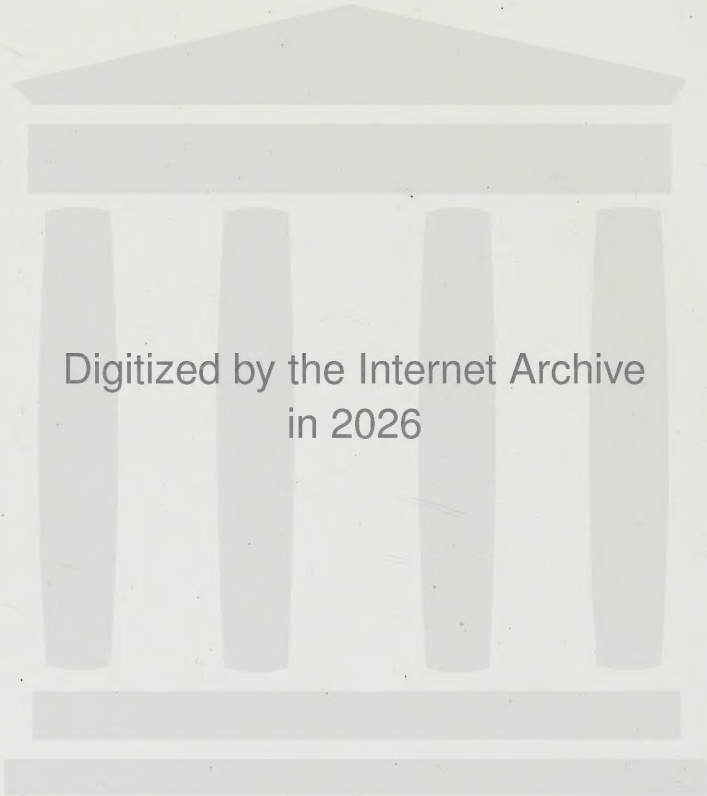
Universitäts-Buchdruckerei G. Neuenhahn, G.m.b.H., Jena

272

Referenten: Prof. Dr. Schirmer
Prof. Dr. Schönemann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550822_0145

Inhaltsverzeichnis.

A. Die Entwicklung der Tierdichtung im allgemeinen und im besonderen in England.

B. Versuch einer Deutung der englischen Tierliebe.

I. Die Tierdarstellung bei Rudyard Kipling und anderen Autoren.

II. Die kanadische Natur- und Tierdichtung.

III. Charles Roberts: Sein Leben und sein dichterisches Werden.

1. Die Quelle seines Schaffens.
2. Das Organ seines Schaffens.
   a) Gesichtssinn.
   b) Gehörsinn.
   c) Geruchssinn.
3. Art der Darstellung.
   a) Naturschilderung.
   b) Schilderung des Heldentieres.
   c) Plastik der Darstellung.
4. Inhaltliche Struktur.
5. Form der Tierdichtung.

IV. Die Tierdarstellung bei Thompson Seton.

V. Roberts' Darstellung als Höhepunkt moderner Tierdichtung.

VI. Roberts im Spiegel der Kritik.

Bücherangabe.

I. Literatur der Quellen.

a) Besonders behandelte Autoren:

Rudyard Kipling:
Black and White (1888).
Lifes Handicap (1891).
Many Inventions (1893).
The Jungle Book (1894), Leipzig 1897.
Second Jungle Book (1895), London 1896.
Just so Stories (1902).

Charles G. D. Roberts:
Earth's Enigmas (1896), London 1904.
The Kindred of the Wild (1902), London 1909.
The Watchers of the Trails (1904), London 1919.
Red Fox (1905), London, Boston 1905.
The Haunters of the Silences (1908), London, Boston 1908.
Kings in Exile (1909), New York 1928.
Neighbours Unknown (1911), New York 1926.
Babes of the Wild (1912), London, Toronto 1924.
The Feet of the Furtive (1913), London 1912, New York 1925.
The Secret Trails (1916), New York 1928.
Hoof and Claw (1919), New York 1927.
Jim (1919), New York 1928.
Wisdom of the Wilderness (1922), London, Toronto 1922, New York 1923.
The Heart of the Ancient Wood (1901).

Ernest Thompson-Seton:
Wild Animals I have known (1898).
The Trail of a Sandhill Stag (1899).
The Biography of a Grizzly (1900).
Bannertail (1922).
Woodcraft and Indian Lore (1912).
Wild Animal Ways (1916).

b) Hinzugezogene Autoren:

William Blake: Poetical Works, London 1906.

Rupert Brooke: The Collected Poems, London 1927.

Robert Burns' Works, Edinborough 1895.

Lord Byron: The Poetical Works, London, New York 1911.

Samuel Coleridge: The Poetical and Dramatic Works, London 1880.

Willy Colette: La Paix chez les Bêtes, Paris 1916.
Sept Dialogues de Bêtes, Paris 1923.

William Cowper: The Poems, London 1905.

Charles Dickens: The Compl. Works, London (The Phoenix Book Comp. Ltd.), Letters of Charles Dickens, vol. I u. II, London 1818.
American Notes.
David Copperfield.
Pickwick Papers.
Reprinted Pieces.
Bleak House.
Dombey and Son, Barnaby Rudge.
Fedor Dostojewskij: Brüder Karamasoff (Братья Карамасов, Цетербург 1886).
John Dryden: The Poems, London 1910.
Svend Fleuron: Sigurd Torleiffons Pferde, übers. aus dem Dän. von Thyra Jackstein-Dohrenburg, Jena 1927.
Francis Jammes: Le Roman du Lièvre, 26 ed., Paris 1924.
John Keats: The Complete Poetry, New York 1927.
David H. Lawrence: The Collected Poems, London 1929, St. Mawr, Leipzig.
Jack London: The Call of the Wild, Leipzig 1912.
Bernhard of Manderville: The Fable of the Bees, Oxford 1926.
Matthew Prior: The Hind and the Panther, London 1917, transversed to the Story of the Country-Mouse and the City-Mouse.
Bercy B. Shelley: The Poetical Works, London 1888.
Lawrence Sterne: The Complete Works, Edinb. 1895.
Jonathan Swift: The Prose Works, vol. VIII, London 1909.
Iwan Turgenjeff: Gedichte in Prosa, anonym übers., Inselverlag, Leipzig 1910.
Oscar Wilde: House of Pomegranates, London 1924.
William Wordsworth: The Poetical Works, vol. II, London 1892.

II. Literatur über Quellen und dergleichen.

Ante Aarne: Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung, Hanina 1913.
William Archer: Poets of the Younger Generation, London, New York 1902.
Ernest Bell: Proper Retationship between Man and the other Animal, London 1924.
Theodor Benfey: Das Pantschatranta. Aus dem Sanskrit übersetzt, Leipzig 1895.
Bernhard Ten Brink: Geschichte der englischen Literatur, 1. u. 2. Bd., Stuttgart 1893.
James Cappon: Charles G. D. Roberts, Toronto.
H. S. Canby: The Short Story in English, New York 1919.
Oscar Dähnhardt: Natursagen, Leipzig, Berlin 1902.
Wilhelm Dibelius: England, Bd. 1 u. 2, Leipzig, Berlin 1929.
Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1926.
Emil Ermatinger: Das dichterische Kunstwerk, Leipzig, Berlin 1921.
Ernst Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. I, Halle 1912.
Francis Duncan: The Book of Animals, London 1926.
Cyrill Falls: Rudyard Kipling, A Critical Study, London 1915.

Bernhard Fehr: Englische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin.
Alfred Forke: Die indischen Märchen und ihre Bedeutung für die vergleichende Märchenforschung, Berlin 1911.
A. de Gubernates: Die Tiere in der indogermanischen Mythologie, Leipzig 1874.
Friedrich Hempelmann: Tierpsychologie vom Standpunkt des Biologen, Leipzig 1926.
Johann Hertel: Das Pantschatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung, Berlin, Leipzig 1924.
Gustav Kafka: Handbuch der vergleichenden Psychologie, München 1922.
J. de Lamark: Zool. Philosophie, Leipzig 1903.
J. D. Loggan & French: Highways of Canadian Literature, London 1924.
Lundbergh W. Leeb: Wordinformation in Kipling, Lund u. Cambridge 1909.
Kraitscheck u. Capeller: Der Mensch und seine Entwicklung, Berlin, Leipzig 1929.
Raymond Knister: Canadian Short Stories, London 1928.
Archibald MacMechan: Headwaters of Canadian Literature, London 1924.
Brander Matthews: The Philosophy of the Short-Story.
Lorne A. Pierce: An Outline of Canadian Literature, London 1927.
Robert Reinsch: Das Tierbuch des normannischen Dichters Guillaume le Clerc, Leipzig 1890.
Robert Riemann: Tierfabel (Goethehandbuch III. Bd., 1908).
Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Schriften zur Naturphilosophie und Ethik, Leipzig 1874.
R. Hopkins Thurston: Rudyard Kipling, a Literary Appreciation, London 1915.
C. Schuchardt: Alt-Europa, Berlin 1926.
Lionel Stevenson: Appraisals of Canadian Literature.
Walter Suchier: Tierepik und Volksüberlieferung, Herrigs Archiv 43. Bd., 1922.
Hugh Walpole: Jeremy, London, Toronto (Cassel's Pocket Library).
Wilhelm Wundt: Völkerpsychologie, Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele, Hamburg 1906.

III. Zeitschriften.

N. H. Banks: Athenæum 1901, 16. Febr., vol. I.
John Borroughs: Outimg (Magazine), Juli 1906, vol. 48.
Wilh. Deimann: Das Werden der Lönsschen Tierdichtung (Festschrift), Dortmund 1927.
Adolf Glupe: Hellweg, Wochenschrift für deutsche Kunst, 5. Jahrg. Heft 15.
Egon v. Kapherr: Hermann Löns als Tierfabulist, Hubertus, 26. Sept. 1924, 42. Jahrg. Nr. 39.
Wilhelm Kühlborn: Tierdichtung, Zeitschrift für Deutschkunde 1924.
G. H. Nettleton: Atlantic Monthly „Specimens of the Short-Stories", New York 1901.

A. Entwicklung der Tierdichtung im allgemeinen und im besonderen in England.

Solange es Menschen gibt, haben sie auch in irgendeiner Form ein bestimmtes Verhältnis zum Tier gehabt. Wir haben Beweise hierfür, die weit in die vorgeschichtliche Zeit zurückreichen [1]). Belege für die Verwendung von Tieren zu magischen Zwecken finden sich schon in der Eiszeit vor, Ausgrabungen und überlieferte Beschwörungsformeln mit Tieren geben uns hiervon vielerlei Aufschluß [2]). Die vorgeschichtlichen Wandmalereien in den Höhlen von Südwestfrankreich und Spanien, die Felszeichnungen und Bronzeplastiken von Pferden im germanischen Norden z. B. sind in der Mehrzahl durch die mystische Verbindung des Menschen mit dem Tier entstanden und von hier aus zu deuten.

Jedes Volk hat eine Art totemistisches Zeitalter durchgemacht, in dem das Tier als Schutzgott und Ahnherr eines Stammes verehrt wurde: es durfte nicht getötet werden oder aber die Tötung war mit besonderen Zeremonien verknüpft, und die Menschen tätowierten es auf ihre Körper. Denn der Mensch, der aus der Tierwelt aufstieg, fand seine mächtigsten Feinde in ihr und rettete sich aus dem Gefühl des Bedrohtwerdens in ein Seelengebiet religiösen Schutzes: so entwickelte sich selbsttätig der religiöse Gedanke der Abwehr durch Verehrung des vergöttlichten Tieres. Die Lehre von der Seelenwanderung und der Gedanke der tierischen Doppelgängerschaft (z. B. das Motiv des Werwolfes) sind die stärksten Ausdrücke dieser Vorstellungsreihen.

Vom Totemismus an unterscheidet man eine auf- und absteigende Linie der Entwicklung im Verhältnis des Menschen zum Tier. Auf der einen Seite findet der Glaube an die Herrschaft des Tieres über den Menschen eine gesteigerte Fortsetzung in den Tiergöttern (Fetischismus), die bis in die späteren Götterkulte hineinreichen und sich dann allmählich zu bloßen Symbolen verflüchtigen. Auf der anderen Seite wandelt sich das Tier mit der Zeit in ein dem Menschen verwandtes Wesen, das ihm, je nachdem, freundlich oder feindlich gegenübersteht. Den endgültigen Sieg des

1) Wilhelm Wundt: Völkerpsychologie, Bd. I S. 214 ff.

2) C. Schuchhardt: Alt-Europa, S. 27 ff.; G. Kraitscheck u. Capeller: Der Mensch und seine Entwicklung, S. 37 ff.; G. Kafka: Handbuch der vergleichenden Psychologie, S. 228 ff.

Menschen über das Tier stellt die Zähmung des Tieres dar: der Mensch unterstellt es damit seinen Zwecken und macht es zum Haustier und Kameraden [3]).

Die dritte Haltung des Menschen zum Tier aber läßt das Tier als solches gelten: Der Mensch fühlt und denkt sich in das Tier hinein, ohne sich hierbei herabzulassen oder es zu vergöttlichen. Doch findet diese Haltung ihren literarischen Ausdruck erst in späterer Zeit.

Von der Religion her drang das Tier in die verschiedensten Künste ein. Wenn wir Tanz und Musik als die ursprünglichsten Formen der Kunst ansehen, so finden wir z. B. schon in den Tänzen der Primitiven Nachahmungen von Tierbewegungen oder Episoden aus dem Leben des Totemtieres. Das dramatische Urelement, der zuerst noch wortlose Mimus, der oft in einer Tierverkleidung auftritt, zieht sich durch das ganze Mittelalter hin. Selbst im elisabethanischen Drama finden sich noch Spuren davon, wie es z. B. das Aufsetzen eines Eselskopfes in Shakespeare's „Sommernachtstraum" zeigt.

Von der Religion her drang das Tier, und zwar eher als der Mensch, als Gegenstand der Darstellung auch in die bildende Kunst ein. Da diese erst vorwiegend religiös war, blieb das Tier viele Jahrhunderte mit der Religion verbunden.

In der literarischen Kunst tritt das Tier zuerst in Märchen und Mythen, der wohl ältesten Form der Volksdichtung, dann in Sagen und Fabeln auf. Diese Märchen handeln meist von der Verwandlung des Menschen in ein Tier. Das Tier wird hierbei der geistigen Haltung der Zeit entsprechend gänzlich vermenschlicht. Dähnhardt und Elster erklären diese Tendenz zur Vermenschlichung aus dem Ethos des primitiven Menschen: sittliche Erkenntnis und ideales Wollen trugen einen anderen Inhalt als heute [4]).

Diese Verwandlung wird nun im totemgläubigen Zeitalter als ein Glück, später jedoch mit dem Schwinden des Totemismus als Strafe gewertet. Forke sagt deshalb in seiner Untersuchung der indischen Märchen mit Recht, diese Märchen der Naturvölker seien allerdings voll Zauber und Wunder, dagegen fehlten die moralischen Motive. Für den primitiven Menschen ist eben die ganze Natur belebt und beseelt, aber dies ist keineswegs nur eine poetische Ausdrucksweise, wie sie es für den sentimentalischen Kulturmenschen sein muß [5]).

---

3) Wilhelm Wundt: Völkerpsych. Aufsatz von Kafka (Bd. I, siehe S. 1).

4) O. Dähnhardt: Natursagen; E. Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. I.

5) A. Forke: Die indischen Märchen, S. 72 ff.

Der Glaube an göttliche Tiere in den beiden Edden (Mitgardschlange, Fenrißwolf u. ä.), sowie auch die den Göttern beigegebenen Tierwesen sind in diesem Sinne als Beispiele zu erwähnen (z. B. Wodans Roß Sleipnir und seine Raben Hugi und Muni, das Katzenpaar vor Freyas Wagen u. a.). Diese Tierwesen stellen Tierdichtung primitiver Art dar; denn das Tier soll hier das eigentlich Undeutbare im Bilde deuten und veranschaulichen.

Aus dem Tiermärchen entstanden dann Tiersagen und -fabeln. In der Tierfabel ist der Zauberspuk des Märchens schon abgestreift, und die Tiere handeln vernünftig. Sie sind zu denkenden Wesen geworden, die allegorischen Charakter tragen. — Der Meister der Fabel war Äsop. — Die indischen Fabeln unterscheiden sich von den griechischen, die kürzer sind, schärfer pointiert und satirisch. Die indischen sind dagegen primitiver, eigentlich mehr Tiermärchen als Tierfabeln und in ihrer Gesamtheit nicht von den griechischen abgeleitet. Eher könnte man vielleicht auf eine Ableitung der griechischen aus dem Indischen schließen.

Eine gemeinsame Wurzel der Entstehung und Entlehnung ist überhaupt bei all diesen literarischen Erzeugnissen bisher nicht nachzuweisen. Trotzdem besteht überall eine auffallende Übereinstimmung der Motive: deshalb schließt man auf eine gemeinsame Grundform der geistigen Funktionen, die sich nur nach Rasse und natürlicher Umgebung ändert. Es liegt eine Einheit des mythischen Denkens vor: Aneignung fremden Stoffes auf dem Wege assoziativer Denkweise.

Von den indischen Märchenbüchern hat z. B. das Pantschatantra für unsere Arbeit das meiste Interesse, weil es hauptsächlich Tierfabeln, daneben aber auch noch eine Anzahl reiner Märchen enthält [6]). Das Pantschatantra oder „Fünfbuch" ist eine Art Fürstenspiegel und nach Benfey in buddhistischen Kulturkreisen zu einem unbestimmten Zeitpunkt zusammengestellt worden. Man weiß zuverlässig nur, daß Erzählungen des Pantschatantra im 6. Jh. n. Chr. durch die Welt zu wandern begannen.

Über die Entwicklung der Tierdichtung im Mittelalter kann man im allgemeinen sagen, daß für diese Zeit der mangelhafte Sinn für die Natur charakteristisch ist. Man kennt die Natur nicht, dogmatisiert viel, und die Dinge der Außenwelt werden zu Allegorien des religiösen und sittlichen Denkens. So wird auch das Tier nicht als Gegenstand künstlerischen Schaffens verwertet, sondern bleibt für lange Zeit nur Ausdruck einer meist religiösen Idee. Diese

---

6) Th. Benfey: Pantschatantra, aus d. Sanskrit übers. 859; Joh. Hertel: Das P., seine Geschichte und seine Verbreitung.

Denkweise des Mittelalters, die auf der geistigen Bildung der Zeit fußt, läßt eine allegorische Tierdichtung aufkommen, die in romanischen Ländern besonders stark wird. So nahmen im frühen Mittelalter die sehr beliebten und in zahlreichen Handschriften verbreiteten Bestiarien eine hervorragende Stellung ein. Die Kirche benutzt hier Deutungen der Natur und Eigenschaften der verschiedensten Tiere zu moralischer und religiöser Belehrung.

J. E. Wells und andere führen die Bestiarien auf den lateinischen Physiologus des Theobaldus zurück, der ursprünglich ein naturwissenschaftliches Lehrbuch war, eine einfache Darstellung von Tieren und Vorgängen aus der Tierwelt [7]).

Nun wurde aber durch den Einfluß des Christentums diese naturwissenschaftliche Auslegung früh umgedeutet und auf Christus einerseits und den Teufel andererseits bezogen. Eine solche Darstellung verdrängte natürlich die ursprüngliche Aufgabe des Physiologus ganz und gar. (Einige Sinnbilder des Physiologus haben sich bis zu unserer Zeit erhalten: z. B. die Idee vom Phönix, der sich im Feuer verjüngt und vom Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blute tränkt.)

Jedenfalls haben die Fabeln des Äsop, der Physiologus und die von ihm ausgehenden Bestiarien jahrhundertelang großen Einfluß auf die Tierdarstellungen in der Literatur aller Völker gehabt.

Über die frühesten Tierdarstellungen der englischen Literatur bringen Ten Brink und Adolph Ebert Berichte, u. a. besonders über den angelsächsischen Physiologus [8]). Danach gibt von Grein in der angelsächsischen Bibliothek das Fragment des ältesten englischen Physiologus [9]). (Dieses Fragment ist nach A. Ebert überhaupt der älteste Physiologus des Abendlandes.) Außerdem macht Dr. R. Reinsch in seinem Werk über „Le Bestiaire" darauf aufmerksam, daß schon in der Zeit des Frühmittelenglischen eine angelsächsische Übersetzung der Physiologus-Bearbeitung des normannischen Geistlichen Guillaume le Clerk (ca. 1210) vorliegt [10]).

Fabeln sind in der angelsächsischen Periode noch nicht vorhanden, erst nach der Normanneneroberung setzt durch französischen Einfluß die Fabeldichtung ein. Auch auf diesem Gebiete liegen zum größten Teil Überlieferungen lateinischer und französi-

7) J. E. Wells: A Manuel of the Writings in Middle Engl., p. 182.

8) Ten Brink: Geschichte der angelsächs. Literatur, Berlin 1877, S. 63 ff.; Adolf Ebert: Geschichte der latein. Literatur des Mittelalters, S. 241—247 u. 73—80.

9) A. Ebert: D. angelsächs. Physiologus Anglia VI, S. 215—238; Wulcker: Grundriß zur Gesch. d. angelsächs. Lit., S. 184.

10) Robert Reinsch: „Le Bestiaire", S. 3 ff., 51 ff.

scher Originale vor, die zum Teil wiederum auf Äsop zurückgehen. Novus Äsopus und Novus Avianus sind solche Fabelbearbeitungen. Ca. 1180 schreibt Alexander Neckam „De naturis rerum", ein populäres Handbuch der Naturwissenschaften mit vielen stofflichen Entlehnungen aus den französischen „debats" und den „Bestiaty Tales". Ferner wird „Romulus", die lateinische Prosaübersetzung der Versfabeln des Phaedrus (des berühmtesten Bearbeiters des Äsop), um die Mitte des 12. Jahrhunderts ins Englische übertragen [11]). Die heutigen englischen Sammlungen der Äsopschen Fabeln gehen auf Versionen der Phaedrus-Bearbeitungen zurück.

Tiere treten ferner noch in den im ausgehenden Mittelalter stark verbreiteten Streitgedichten (debates) auf, von denen „The Owl and the Nightingale" [12]) das bedeutendste ist (ca. 1225). Während in den anderen Streitgedichten der Zeit immer nur einige Personen als Tiere auftreten, sind in diesem alle auftretenden Personen, auch die Nebenfiguren durch Tiere vertreten. Dieses Streitgedicht wird zur Vorlage für viele, z. B. für „The Thrush and the Nightingale" [13]), „The Fox and the Wolf" [14]) und „The Cuckoo and the Nightingale" [15]), das Chaucer als Vorlage zum „Parliament of Foules" dient [16]).

Von allgemein wichtigen literarischen Überlieferungen ist außerdem Physiologus und außer den Fabelsammlungen des Äsop das schon erwähnte Pantschatantra zu nennen: Mitte des 15. Jahrhunderts erschien die erste europäische, und zwar nach Benfey und Hertel deutsche Übersetzung, auf diese geht die spanische zurück, der wiederum eine italienische folgte, die dann das Vorbild der englischen und französischen wurde. Der erste Teil dieser italienischen Übersetzung von Doni wurde in zwei Ausgaben 1570 und 1601 ins Englische übersetzt („The moral Philosophy of Doni") [17]).

Im Hinblick auf Tierbücher des Mittelalters sind außer den Bestiarien die sogenannten Chapbooks zu erwähnen, die Versionen von volkstümlichen Erzählungen der verschiedensten Arten enthalten, z. B. Tom Thimb, Jack, the Giant-Killer und Reynard the Fox. Der Reynard-the-Fox-Stoff weist auf die Tierepen der Folgezeit hin. In England tritt im allgemeinen das Tierepos im Gegensatz zum Kontinent nur wenig auf. Um 1200 entstanden die ersten

11) J. E. Wells: op. cit., S. 183.
12) op. cit. M S S, Cotton Caligula a IX f S. 233.
13) M S Auchinleck, 1330—1340.
14) M S Rigby 86, 1272—83.
15) M S Fairfax, 16 f.
16) J. E. Wells: op. cit.
17) Hertel: op. cit. S. 399 ff.

Dichtungen dieser Art. Chaucer's „Nonne Priest's Tale" ist z. B. schon eine richtige Reynard-History, die auf den altfranzösischen Roman de Reynard zurückgeht [18]). Nach J. E. Wells sind Chaucer's „Nun's Priest's Tale" und die obenerwähnte Fabel „The Fox and the Wolf" die einzig erhaltenen Produkte der englischen Tiererzählung dieser Zeit, die eine Tiergeschichte um ihrer selbst willen bringen, d. h. ohne Absicht einer Lehre, wenn auch die Tierwelt durchweg in früherer Zeit als Spiegel der Menschheit dient. Caxton's „History of Reynard the Fox" gründet sich auf eine holländische Version des gleichen Themas [19]). (Nach Ten Brink [I, S. 299 ff.] gibt es schon vor Chaucer einen Dichter, der ein Motiv aus der Tiersage in englischer Sprache episch bearbeitet. Es handelt sich um einen fahrenden Kleriker zur Zeit Heinrichs III., der auf antike und französische Quellen zurückgeht.) Als eine Satire auf die Kirche, hauptsächlich auf Nonnen und Mönche, wurde Reynard besonders in der Reformationszeit populär. In den folgenden Jahrhunderten wurde die Tierdichtung allgemein noch oft zur religiösen Polemik, als gesellschaftliche oder politische Satire benutzt. So z. B. bei John Dryden, dessen „The Hind and the Panther" (1687) [20]) die Auseinandersetzung zwischen Katholizismus und Protestantismus bringt. Ferner stellt z. B. Matthew Prior's „Story of the Country Mouse and the City Mouse" eine Schrift dar, die ihrerseits im Sinne der Liberalen gegen Dryden's erwähnte Schrift auftritt [21]). Bernard of Manderville's „Humbling Hive" (1705), aus dem später „The Fable of the Bees" (1714) entsteht, bringt wiederum Schilderungen der gesellschaftlichen und staatlichen Zustände der Zeit [22]). In Jonathan Swift's „Gulliver's Travels" finden wir schließlich im Lande der „Houyhnhnms" Pferde dargestellt, die als weise Philosophen auftreten und weit über den Menschen stehen. Hier wird die Tiersatire zu einer Verherrlichung der Tiernatur auf Kosten der Menschen, und Menschen werden zu „Yahoos" degradiert [23]).

Schon zur Zeit der Renaissance können wir von einem Naturgefühl im modernen Sinne reden. Aber erst Ende des 18. Jahrhunderts kommt es zu vollem Durchbruch und wirkt sich in der Literatur aus. Wie für die ganze moderne Dichtung ist ferner auch im vorliegenden Problem die Dichtung des frühen 17. Jahrhunderts

18) J. E. Wells: op. cit.
19) Gonda 1779 (übers. von einer holländ. Version von Gerard Leen).
20) Poems of J. D., London 1910, p. 115.
21) London 1687.
22) ed. Oxford 1926.
23) The Prose Works of J. S., London 1909, vol. —, p. 229 u. p. 528 ff.

tonangebend. Sie brachte zum ersten Male eine ungeheuere Verbreiterung der Erfahrungs- und Erlebnisgrundlagen, wenn sich dieses auch mehr auf den Stadtmenschen als auf den Naturmenschen bezog. Trotzdem kann man sagen, daß die Beziehung zwischen Mensch und All (allerdings noch nicht zwischen Mensch und Tier) damals zuerst und vollständig dargestellt wurde. In der Romantik tritt die Naturdichtung in den Vordergrund, weil in der Dichtung Naturerlebnisse vorwiegen. Es beginnt ein besonderes Interesse für alles Seltsame und Außergewöhnliche in Natur und Menschenseele und damit auch das Interesse für Tiere, sie werden nicht mehr ausschließlich zu irgendeinem Zweck geschildert, sondern als Wesen erkannt, die dem Menschen verwandt sind. Interessant ist, daß in diese Zeit auch die Entdeckung des Kindes fällt und sich das Eingehen auf das Seelenleben des Kindes zum ersten Male literarisch feststellen läßt (Wordsworth, Blake). Der Mensch fühlt mehr und mehr, daß er die ursprüngliche Einheit mit der Natur verloren hat und sehnt sich nach dieser alten Einheit zurück. Von hier an wird die Tierdichtung ausschließlich sentimentalisch im Sinne Schillers. (Sentimentalisch kann nämlich auch schon die Stellung der „metaphysical poets" des frühen 17. Jahrhunderts genannt werden. Besonders bei Thomas Taherne tritt das zutage: in Gedichten, die von seiner Kindheitswelt berichten, steht er in mystischem Zusammenhang mit Sonne, Sternen, Wolken, Steinen und Erde [24]).)

Als Hauptvertreter der Romantik möchte ich nun Blake und Wordsworth nennen. Wordsworth sieht das Tier als Symbol der Ewigkeit an, im Sinne von Schleiermacher als Unendliches im Endlichen, wie seine Gedichte „To a Butterfly" [25]), „To a Cuckoo" [26]) und „To a Skylark" [27]) zeigen. Die Worte „Even yet thou art to me no bird but an invisible thing, a voice, a mystery" sind bezeichnend für die Tierauffassung der ganzen Romantik. Wordsworth's „Peter Bell" betont schon das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Mensch und Tier, sieht aber auch hier im Tier noch ein Werkzeug höherer Macht und berührt nicht das eigentliche Tier-Mensch-Problem [28]). Coleridge's „Raven" dagegen gleitet wieder ins Gebiet der satirischen Tierdichtung zurück und gibt eine Allegorie auf die französische Revolution [29]). Während sein Gedicht „To a young

24) Vgl. Ernst Christ: Studien zu Thomas Taherne, Diss. Tübingen 1932.
25) The Poetical Works of W. W., London 1892, vol. II, p. 170.
26) op. cit. p. 87.
27) op. cit. p. 219.
28) op. cit. p. 219.
29) The poet. and dram. works of S. C., London 1880, vol. I p. 29.

Ass“ [30]) und Keat's berühmte „Ode to a Nightingale“ [31]) durchaus Wordsworth's Auffassung entsprechen. Byron's Verhältnis zu seinem Hunde „Boatswain“ ist bekannt [33]). Wirkliches Verständnis für das Tier zeigt ferner Burns' „To a Mouse“ [34]). Burns hat aber trotz seiner Naturverbundenheit noch keine tiefere Problemstellung, er stellt einfach fest, daß es den Menschen genau so ginge wie dem Tier. Der Gegensatz zwischen der sentimentalischen (romantischen) Betrachtung des Tieres und der unsentimentalischen des dämonisch-primitiven Menschen wird hier sichtbar. (Burns ist gänzlich unsentimentalisch; er wirkt unecht und affektiert, wenn er sentimentalisch sein will.)

Endlich sind Cowper's Gedichte „Epitaph on a Hare“ [35]) und „On Cruelty to Animals“ noch bemerkenswert, weil sie eine Tendenz vertreten, die in den Gedanken von Tierschutz und Tierschutzvereinen mündet [36]). Freilich ist das Gefühl des Mitleids mit dem Tier schon alt. Wir finden es z. B. in Sterne's „Sentimental Journey“ in der Klage des Deutschen über den toten Esel [37]). Allgemein ist aber das Gefühl der Zusammengehörigkeit von Menschen und Tieren wohl erst von der Romantik an zu datieren. Blake (vgl. „The Tiger“) und Dickens sind mit die ersten Autoren, die das Tier ganz als Tier auffassen, sie schildern es aus der Umgebung des Alltags, so wie es ist, aus Freude an der Sache an sich, ohne jede moralische Symbolisierung oder literarische Zwecksetzung. Dabei ist der Humor hervorzuheben, mit dem Dickens z. B. Szenen aus dem Tierleben zeichnet und damit beweist, daß er wohl Tiere als Tiere schildert, aber sie doch noch nicht vom Standpunkt des Tieres, sondern von dem des Menschen auffaßt. Interessante Beispiele sind: die Schilderungen der jungen Schweine in „American Notes“ [38]), von Tante Betsey und den Eseln in „David Copperfield“ und Mr. Winkel's Pferd in den „Pickwick Papers“. Massenszenen von Tieren verraten den gleichen Humor der Auf-

30) op. cit. p. 70.
31) The complete poetry.
32) The Poetical works, p. 261.
33) The Poet. Works of B., London 1911, p. 53.
34) The Works of R. B., ed. 1895, p. 116.
35) The poems of W. C., London 1905, p. 431.
36) Vgl. Oscar Wilde: „The fly is thy brother. Do it no harm. The wild birds that roam through the forest, have their freedom. Snare them not for their pleasure. God made the blind worm and the mole, and each has its place. Who art thou, to bring pain into God's Wald?“ (House of Pomegranates, 11. ed., 1924, p. 156.)
37) The Works of L. S., Edinb. 1885, p. 209.
38) Charles Dickens' Works, London, p. 84, 166.

fassung und das tiefe Verständnis für das Tier, — wenn auch immer noch alles vom Menschen aus erfaßt wird. Man denke z. B. an die Beschreibung des Viehmarktes in „Reprinted Pieces" (p. 233) und der Tiere im „Bleak House" („Stubbs", das Pony, p. 48, „Mr. Krook und seine Katze", p. 45, und die „kleine alte Dame und ihre Vögel", p. 53). Die Zusammengehörigkeit von Mensch und Tier äußert sich auch noch besonders in einem Briefe, den Dickens Fitzgerald schreibt. Er spricht darin von Sultan, dem irischen Hund, den Fitzgerald ihm geschenkt hatte. „He was the finest Dog I ever saw, and between him and me was a perfect understanding" [39]). Diese Stellung zum Tier zeigt sich eigentlich in allen Werken von Dickens. Besonders zu erwähnen ist das z. B. für die Darstellung von Doras Hund Jip in „David Copperfield", von Barnaby's Raben in „Barnaby Rudge" und von Florence's Hund Diogenes in „Dombey and Son".

Im großen und ganzen steht nun aber in der ganzen englischen Romantik der Mensch so stark im Mittelpunkt des Interesses, daß eine Betrachtung des Tieres allein um des Tieres willen noch nicht möglich ist. Die Romantik läßt lediglich in ihrer Neigung zur Beobachtung merkwürdiger Naturerscheinungen auch den Sinn für Naturerforschung erstarken. Selbst Dickens ist noch kein eigentlicher Tierdichter im modernen Sinn. Er verwendet seine Tiere nur als Begleiterscheinungen im Gange der eigentlichen Erzählung. Auch Kipling, dessen Name und literarisches Ansehen ohne das Dschungelbuch nicht gedacht werden können, ist nicht Tierdichter im eigentlichen Sinne des Wortes. In seinen Dschungelbüchern bringt er überlieferte Tiertypen und in den „Just so Stories" sogar Phantasiemärchen von Tieren, überall jedenfalls stark vermenschlichte Darstellungen [40]).

Im 19. Jahrhundert erst wird die Natur zum Gegenstand genauer Betrachtung. Das bestimmt auch von Grund auf die Stellung des Menschen zum Tier, wie sie bis heute besteht. Das Tier wird eingehend beobachtet und als eine Art Persönlichkeit mit eigenen

39) „The Letters of Charles Dickens", ed. by his Sister in Law and his eldest Daughter, London 1880, vol. II, p. 264.

40) Wülcker meint, Kipling ginge in der Darstellung der Tiere des Dschungelbuches auf das Pantschatantra zurück, doch bleibt er den Beweis für diese Behauptung schuldig. Ich selbst fand nur ein Tier im P., nämlich den Schakal, der die Rolle des schlauen Übeltäters sowohl im P. wie im Dschungelbuch spielt („Tabaqui") und folglich aus dem P. übernommen worden sein könnte. Wir können seine Rolle mit der des Fuchses in der Tierfabel des Abendlandes vergleichen. Wülcker: Geschichte der englischen Literatur, Bd. II S. 337.

Schicksalen erkannt und literarisch behandelt. Erst in dieser Entwicklungslage kann das Tier mit dem Vorsatz künstlerischer Gestaltung erfaßt und dargestellt werden.

In den vorhergehenden Jahrhunderten wird das Tier niemals um seiner selbst willen literarisch verwertet, es ist immer nur Mittel zum Zweck oder Träger einer Idee: die Tierwelt wird im Guten und Schlechten als Spiegel der Menschen benutzt. Von Tierdichtung im modernen Sinne kann aber erst dann die Rede sein, wenn sie die Tiere als Tiere darstellt, allerdings müssen es vom Künstler geschaute Tiere sein, sei es nun vom Standpunkt des Menschen oder des Tieres, aber immer Geschöpfe, die um ihrer selbst willen vorgeführt werden und die ihr eigenes Leben nach ihren eigenen Gesetzen vollbringen. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Tierdichtung stets auch in ihrer Zeit steht und von deren Tierverständnis abhängig ist, das seinerseits wieder auf die wissenschaftliche Tiererkenntnis der Zeit zurückgeht.

Im 20. Jahrhundert trägt die Biologie dazu bei, die rein materialistische Körpererforschung zu besiegen. Sie lehrt — durch die Ergebnisse ihrer Arbeit — das Tier z. B. individuell wie artlich als etwas Werdendes und Gewordenes erkennen und verstehen. So bereitet die Biologie dadurch mit den Weg zur tiertümlichen Dichtung, wenn auch die Voraussetzung zur Entstehung dieser Art Dichtung das Gefühl des Einsseins mit der Kreatur ist. Außerdem wurde die gesamte alte anthropozentrische Weltauffassung durch Erdgeschichte, Abstammungslehre und Prähistorie zertrümmert und dadurch der Abstand zwischen Mensch und Tier verringert. Das Tier konnte daher auf diese Weise immer mehr vollwertiger Gegenstand psychologischer Ergründung und dichterischer Gestaltung werden [41]). Auch die Schärfung des sozialen Gefühls und die Ausstrahlungen der Natur- und Heimatschutzbewegung zur Überwindung der Großstadtzivilisation und ihrer Naturentfremdung spielen hierbei eine Rolle.

In Europa darf man zu neuen Tierdichtern rechnen: Svend Fleuron, Bengt Berg, Kielland, Frances Jammes, Colette, Turgenjeff. Unter den deutschen Dichtern sind: Hermann Löns, Fritz Bley und die beiden Freiherren von Kapherr und Friedrich von Gagern zu nennen, die alle schon nicht nur um des Tieres willen schreiben, sondern die auch dieses zum Teil vom Tiere aus tun und somit einen ersten Höhepunkt der Tierdichtung erreichen. Von Engländern gehören dazu Kipling, D. H. Lawrence und Hugh Walpole,

41) Ad. Glupe: Hellweg, Wochenschrift für deutsche Kunst, 5. Jahrg., Heft 15 S. 279.

von Amerikanern vor allem Jack London und von Kanadiern W. A. Fraser, Arthur Heming, Pauline Johnson, Margaret Marchall Saunders und vor allem Charles Roberts und Thompson Seton [42]).

Die Tierdichtung im modernen Sinn, die psychologische Erkenntnis und ganz wahr erlebtes Tiertum zu vereinen sucht, die Mensch und Tier zu einem Erlebnisstoff verbindet, ohne dabei jedoch das Tier zu vermenschlichen oder den bloßen menschlichen Zielen und Zwecken unterzuordnen — diesen Höhepunkt der modernen Tierdichtung finden wir besonders im kanadischen Schrifttum.

B. Versuch einer Deutung der englischen Tierliebe.

Wir sehen, daß die Tierdichtung gerade bei Völkern angelsächsischer Abkunft blüht. Deshalb kann man die Gründe hierzu in einer Eigenart des englischen Volkes vermuten.

Wenn wir die Ursache dieser ausgeprägten Tierliebe jetzt psychologisch untersuchen, gehen wir am besten zum Engländer des täglichen Lebens, denn hier sehen wir, wie sich diese Neigung in der Praxis ausdrückt. In keinem andern Lande der Welt bestehen so viele Einrichtungen zum Schutze der Tiere. Es gibt allein in London (Zweigstellen davon aber in allen Ländern mit angelsächsischer Bevölkerung, zum Teil auch in den Kolonien):

„The Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animalis",
„Our Dumb Friends League" (die älteste Gründung der Welt dieser Art, seit 1834 bestehend),
„The National Equine Defence League",
„The Council of Justice to Animals",

42) Wenn wir die innere Stellung zum Tier bei germanischen und slavischen Autoren z. B. vergleichen, fällt es auf, daß die passive Lebenshaltung des Slaven sich auch hierin ausdrückt. Die Germanen, z. B. Svend Fleuron in seinem isländischen Pferderoman, Thompson Seton, Jack London und Herm. Löns in ihren Tiererzählungen, schildern die Tiere stets aus dem Leben des tätigen Alltags. Bei den Slaven, ich denke hierbei vor allem an Turgenjeff, Dostojewskij und Tschechow, wird das Tier nur tiefsinnig betrachtet und das Leidende seiner Stellung im Dasein beklagt (z. B. auch in der Schilderung des Hundes in Dostojewskijs „Brüder Karamasoff"). Das Zusammengehörigkeitsgefühl von Mensch und Tier hat der Slave ebenso wie andere moderne Autoren. Nur bringt er sofort eine melancholische Note in die Beschreibung desselben. (Vgl. Turgenjeff: Gedichte in Prosa, Leipzig 1910, S. 9, 65, 30.)

„The National Canine Defence League“ (mit einer Nebenabteilung „The Select Society of Je Old Dog“),
„The Pet Ponies Protection Society“,
„The Performing and Captive Animals Defence League“
und viele andere kleinere und spezialisiertere Organisationen dieser Art.

Außerdem gibt es Krankenhäuser, Pensionen, unzählige „shelters for Lost and Starving Dogs“, Friedhöfe für Tiere, unentgeltliche Beratungsstellen, die Tiere besitzen, und jede Tierquälerei, die die stets wachsame R.S.P.C.A. bemerkt, darf polizeilich gefahndet werden. Ferner gibt es „Hilfsvorspanne“ an schwierigen Wegstellen und derartiges mehr — alles nur zu dem Zwecke, den „Dumb Friends“ das Leben zu erleichtern [43]).

Auf der andern Seite aber kennen wir die englischen Sportarten, bei denen Tiere zu Tode gehetzt werden, die nur auf Kosten der Tiere veranstaltet werden (Fuchs-Hirsch-Hasenjagden, vor nicht allzulanger Zeit fanden auch noch Hahnenkämpfe und Bärenhetzen statt. Im Februar 1929 wurde z. B. eine Versammlung der „League For the Prohibition of Cruel Sports“ durch faule Eier und andere angewandte Wurfgeschosse von fanatischen Sportsleuten gesprengt.

Höchste Tierverehrung, die an Sentimentalität grenzt und die „Dumb Friends“ zu „Dumb Masters“ werden läßt und daneben blutdürstige Sportarten — ein seltsamer Gegensatz! Der Gedanke an Heuchelei taucht auf, jedenfalls muß hier im inneren Gleichgewicht irgend etwas nicht stimmen.

Um diesem Gegensatz an die Wurzel gehen zu können, müssen wir, soweit dieses im Rahmen dieser Arbeit möglich ist, auf den arteignen Daseinsstil der Engländer eingehen. Man bezeichnet ihn wohl am besten mit dem Ausdruck rituell, da bis in die kleinsten Dinge des Alltags die Art und Weise der Lebensführung vorgeschrieben ist. Ich erinnere bloß an den allbekannten englischen Traditionalismus und Konservatismus! Er herrscht im Rechtsleben der Nation, die bis heute noch kein geschriebenes Recht besitzt, sondern ein durch Überlieferung geheiligtes. Er herrscht im Tragen von Perücken des 18. Jahrhunderts bei Richtern und Anwälten, von Talar und Kappe des 17. Jahrhunderts bei Professoren und Studenten. Er herrscht ferner im Münzwesen, das heute noch das spät-

---

43) The R.S.P.C.A. N 305. What it is and what it does. Our Dumb Friends League Statement of account 1933. Vgl. jetzt: Dr. Renier: The English are they Human? Tauchnitz N 5027, p. 63 (Korrekturnote).

römisch-fränkische der Pfunde ist, und in hundert anderen Dingen des öffentlichen und privaten Lebens; in Essen und Trinken, in Kleidung und Geschmack, im Lieben und im Umgang der Menschen miteinander.

Religiöse Einflußelemente aus dem Puritanismus wären noch in diesem Zusammenhang zu erwähnen (vgl. Dibelius, „England", Teil 1 Kap. 6, Teil 2 S. 84). Von den oberen Schichten dringen diese Idealbilder in die unteren und werden hier assimiliert. Das ursprünglich höfische Idealbild des „Gentleman", dem Träger dieser Lebensführung, hat kein anderes Volk, und kein anderes Volk erzieht seine Jugend vor allem zu einem charakterlichen Vorbild für die große Masse, nicht aber zur Persönlichkeit, wie England. Nun aber — und das ist für diese Untersuchung das Maßgebende — ist eine vorgeschriebene Haltung in allen Äußerungen des Lebens nur möglich bei einem ungewöhnlich hohem Grade der Selbstbeherrschung. Wenn diese Selbstbeherrschung nach einer durch Generationen festgelegten Haltung die Dinge bis ins tägliche Leben hinein regelt, muß eine gewisse Spannung entstehen wie sie jeder psychologische Zwang schließlich ausübt. Es kommt zu Unterdrückungen natürlicher Lebensgefühle und schließlich zu Hemmungen und Störungen des seelischen Gleichgewichts. Sollte hier nicht der Grund zur merkwürdigen Doppelhaltung zum Tier liegen?

Dazu kommt noch das angeborene Selbstgefühl des Engländers. Seine Begriffe von Ehre und Moral sind die einzigen, die es gibt (in der Politik daran zu erkennen, daß er nicht nur erobert, sondern seine Kulturidee an der Welt verwirklichen will). Eine solche Auffassung ist verpflichtend und bestärkt den Engländer in seiner rituellen Lebensführung!

Die eine Seite des englischen Volkscharakters, die der weichen Sentimentalität, ist uralt und — nach Dibelius niedersächsisches Bluterbe [44]).

Nicht nur in der Literatur finden wir sie (in angelsächsischen Elegien, in der Schilderung des Verhältnisses der Menschen zueinander, von Dienstherr und Lehnsmann, Mann und Weib usw. Ferner im Eingehen auf die kindliche Psyche, bei Defoe z. B. zu einer Zeit, als dieses Thema auf dem Kontinent noch nicht behandelt wurde, dann in den Sagen von Robin Hood, in der Verherrlichung von Verbrechern bei der Ainsworth und bei Bulwer usw.), sondern auch als starke positive Kraft im öffentlichen Leben Denn abseits von der Tierschutzbewegung ist England das Heimatland des modernen Arbeiterschutzes, der Gefängnis- und

44) Dibelius, „England", Bd. 1 S. 181.

Irrenhausreform usf. Hinsichtlich der Tierliebe geht diese Sentimentalität vom Grundsatz aus, daß die „armen Tiere ja nicht sprechen könnten", sie appellieren somit an das Mitleid des Engländers und er fühlt sich zu ihnen mehr hingezogen als zu anderen Menschen.

Daneben steht der starke Willensmensch mit Wikinger Bluterbe, der als skrupelloser Eroberer sich ein Imperium schuf, der rücksichtslos Schwache unterdrückte und sich so seine Machtstellung in der Welt schuf.

Es wäre interessant, die Entstehung und historische Entwicklung der rituellen Lebensauffassung zu verfolgen, denn sie hat sich erst in viktorianischer Zeit in der geschilderten Weise gestaltet, und die praktische Tierliebe im heutigen Stile ist auch nicht älter als hundert Jahre. (Vgl. in diesem Zusammenhang die lebenslustigen Helden von Fielding und Smollett, den hier ausgedrückten Kavalierstandpunkt des 17. Jahrhunderts mit den späteren Tugendhelden von Dickens z. B. Ferner den Begriff des „Merry Old England" und Shakespeare's Sinnenfreudigkeit! [Falstaff].) Doch würde das den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Nur eins wäre noch hinzuzufügen. Die angeborene Naturliebe der Engländer wurde auch von den psychologischen Ritualisten gern akzeptiert. Die Natur ist unpersönlich, und ekstatische Lyrik über Blumen, Tiere, Landschaften und Sterne bewahrt den einzelnen Dichter davor, über sich oder andere Enthüllungen zu machen.

I. Die Tierdichtung bei Rudyard Kipling und anderen Autoren.

Rudyard Kipling ist nun der erste angelsächsische Autor, der Dichtungen verfaßt, in denen das Tier die Hauptrolle spielt, die also um des Tieres willen geschrieben worden sind. Deshalb möchte ich, ehe ich auf die kanadische Tierdichtung eingehe, über die Darstellung des Tieres bei Kipling sprechen. Es ist interessant, den ganz verschiedenen Ausgangspunkt von Kipling als Tierdichter mit dem der Kanadier als Tierdarsteller zu vergleichen. Denn Kipling stellt nicht das Tier um seiner selbst willen — nach unmittelbarer Beobachtung der Wirklichkeit, dar. Außerdem steht seine Tierdichtung auch nicht im Zentrum seines Schaffens. Wir kennen die große Vielseitigkeit der Themen Kipling's und seine erstaunliche Vertrautheit auf den verschiedenartigsten Gebieten. Das Leben der englischen Soldaten, der Seeleute und der Stadt London

sind ihm ebenso bekannt, wie das Leben des indischen Volkes, der indischen Großstadt, Landstraße und — des Dschungels vom Standpunkte der Tiere und der Menschen.

Kipling ist viel gereist. So schöpft er aus eigenen Erfahrungen und Beobachtungen. Er ist im Jahre 1865 in Bombay geboren und durch seine Umgebung, vor allem aber durch seinen Vater, den Professor der architektonischen Skulptur der Kunstschule in Bombay, John Lockwood Kipling, früh in die Kunst, Mythologie und Naturwelt Indiens eingeführt worden. Ferner machte ihn sein Beruf als Berichterstatter einer indischen Zeitung vielseitig mit Land und Leuten bekannt.

In seinen Tierdichtungen bringt Kipling nun im Gegensatz zu Roberts und Thompson Seton überlieferte Tiertypen, Tiermärchen und nur einige wenige wirkliche Tiergeschichten, die das Tier vom Standpunkt des Tieres darstellen. Die Quellen, auf die Kipling in seiner Tierdichtung, zusammengefaßt in „The Jungle Book" (1894) und „The Second Jungle Book" (1895) zurückgeht, sind alte Legenden des indischen Volkes, während die „Just so Stories" (1902) Märchen im folkloristischen Stile darstellen. Bei der Schilderung von Tiertypen geht Kipling auf zwei verschiedene Quellen zurück. Erstens auf seinen Vater J. L. Kipling, zweitens auf die eigene Erfahrung.

Der Einfluß von Kipling's Vater konzentriert sich hauptsächlich auf dessen Buch „Beast and Man in India" (London 1891). Leider gibt J. L. Kipling seinerseits nicht die Quellen seiner Kenntnisse des Indischen weder im einzelnen noch im allgemeinen an. Deshalb ist es auch nicht möglich, die einzelnen Motive, die R. Kipling in seinen Tiergeschichten vom Vater übernimmt, ihrer Herkunft nach einzuordnen. Auch die Märchen (Just so Stories) sind nicht immer Phantasiegebilde, sondern z. B. „How the Leopard got his Spots" [45]) und „The Cat that walked by himself" [46]) gehen auf seinen Vater zurück und sind genau in der Anschauung geschrieben, wie sie das indische Volk von Leoparden und Katzen hat [47]).

Ferner geht der Kernpunkt von „Toomai of the Elephants" [48]), nämlich der legendenhafte Tanz der Elephanten, den der kleine Sohn des Elephantenhüters Toomai in einer Nacht erleben darf, auf J. L. Kipling zurück. (Beast and Men in India, 249). Dieser

45) Just so Stories p. 43.
46) ibid. p. 197.
47) Vgl. z. B. J. L. Kipling (p. 375): „Cats are not so much petted here as in England, and have a stronger tendency to run wild."
48) Jungle Book p. 247.

wieder beruft sich auf einen Bericht von G. P. Sanderson „Thirteen Years among the wild Beasts of India", worin er u. a. von den Mahouts spricht, deren Stamm er besonders abergläubisch nennt und dem er die Entstehung der Legende des Elephantentanzes zuschreibt.

Wie stark Kipling sich für Quellenmaterial seinem Vater verpflichtet fühlte, geht aus seinem Vorwort zu „Life's Handicap" hervor. Er sagt dort: „A few (of the tales) but these are the very best my father gave me" [49]). In der gleichen Weise erwähnt Kipling seinen Vater in der Widmung zu „Black and White" [50]). Noch mehr allerdings schöpft Kipling aus eigenen Beobachtungen und Erlebnissen und aus mündlichen Berichten von Eingeborenen. So hat er manches Material in seiner Kindheit z. B. von seiner „Ayah" (der aus Ostindien stammenden eingeborenen Kinderwärterin) übernommen [51]).

Das Vorwort zum „Jungle Book" erwähnt eine Erfahrung aus dem eigenen Leben. Er erzählt „vom gelehrten und gebildeten Bahndur Shah, dem Gepäckelephanten 174 des indischen Registers, der mit seiner liebenswürdigen Schwester Pudmini Stoff zu den Geschichten „Toomai of the Elephants" und „Her Majesty's Servants" [52]) lieferte. Die Tiergeschichten, die sich im „Jungle Book" um das Menschenjunge Mowgly gruppieren, sind folgende: „Mowgly's Brother", „Kaa's Hunting", „Tiger Tiger" und „How fear came", „Letting in the Jungle", „The King's Ankus", „Red Dog" und „The Spring Running" im „Second Jungle Book" [53]). Kipling sagt in seinem Vorwort zum Jungle Book, daß diese Geschichten zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gesammelt und ihm von den verschiedensten Personen mitgeteilt worden seien. Den Anstoß zum Gestalten der Tiergeschichten um Mowgly erhielt Kipling nach Thursten durch den Zeitungsbericht einer Amerikanerin [54]) im Jahre 1875, die in der englischen Kirchenmission von Agra tätig war. Dieser Bericht erzählt vom Auffinden eines Jünglings, der unter Wölfen aufgewachsen war. (Das Motiv des von Wölfen genährten Kindes ist übrigens literarisch alt, vgl. Romulus und die Amelungen.) Ein Beweis dafür, daß dieser Zeitungsbericht Kiplings Phantasie zur Gestaltung des Mowgly-Zyklus angeregt hat, ist die Tatsache, daß die Geschichte „In the

49) Life's Handicap (1900), Preface.
50) Soldiers Three, part. III.
51) R. Thurston p. 192.
52) Jungle Book p. 247.
53) Second Jungle Book p. 251 ff.
54) Mrs. Francis, siehe Thursten u. Hopkins p. 189.

Rukh" in „Many Inventions" (1893), die Mowgly als erwachsenen Menschen bringt, der große Macht über die Tiere des Dschungels hat, vor dem Jungle Book entstand. Also hat Kipling die Idee, die Kindheit Mowgly's zu schildern, erst später erfaßt.

Im erwähnten Vorwort zum Jungle Book erwähnt Kipling ferner einen „Hindu gentleman of the old rock", der ihn besonders über alle Eigenarten seiner Kaste, der „Presbytes" aufgeklärt habe:

> „Sahi, a servant of infinite research and industry and an artist well known at most of the local fairs of Southern India etc.... has contributed most valuable data on people, manners and costums" [55]).

Dieser Einfluß ist spürbar in „Tiger Tiger", „Kaa's Hunting" und „Mowgly's Brothers".

Auch R. Thursten Hopkins erwähnt nachdrücklich die Naturmythen verschiedenster Quellen, die Kipling als Vorlage zu seinem Schaffen dienten [56]). Aus alledem geht das eine hervor: Kipling findet im Leben und in der Legende des indischen Volkes die Motive, die seine reiche Phantasie zu Dichtungen ausbaut. Seine Tierdichtung fußt daher nirgends wie die von Roberts und Seton auf unmittelbarer Naturnähe und Beobachtung.

Es bleibt nun noch übrig, die inneren Motive, die zur Entstehung der Tierdichtung Kipling's beitrugen, aufzudecken. So hebt Cyrill Falls in seiner Biographie die Zivilisationsmüdigkeit Kipling's hervor. Er fragt, ob diese Zivilisation, die er „Firniß" nennt, wert sei, geachtet zu werden und erklärt aus solchen inneren Anlässen die Entstehung des Mowgly-Zyklus. Danach habe sich der Schriftsteller nach „einfachen Dingen" und einer Welt gesehnt, die „insgesamt niedriger an Intelligenz, aber auch natürlicher und schlichter" war [57]). (Vielleicht war es, außerdem für Kipling als Engländer, das unbewußte Wollen, sich von der „rituellen Lebenshaltung" frei zu machen.) Solche Darstellung stimmt mit der Einteilung der Schaffensperioden Kipling's von W. L. Lundbergh überein. W. L. Lundbergh nennt nämlich die letzte Schaffensperiode die „spirituelle" und rechnet das „Jungle Book" zu dieser Periode, während der sich ihm als Reaktion auf „die Häßlichkeit der modernen Zivilisation" eine ideale Welt mit ihren idealen Menschen aufdrängte [58]).

Hiermit hängt es dann zusammen, daß es Kipling in seiner Tierdarstellung meist mit Wunschbildern der Kraft und Macht zu

---

55) Jungle Book, Preface.
56) Thurston Hopkins p. 192 (op. cit.).
57) Cyrill Falls: op. cit. p. 47 ff.
58) Wordinformation in Kipling, Lund and Cambridge 1909.

tun hat. So gestaltet er z. B. im „Jungle Book“ eine ideale Welt, deren Schauplatz der Dschungel ist. Die Geschöpfe dieser Welt sind Mowgly, der ideale Mensch und die Tiere des Dschungels. Diese Welt ist streng nach Gesetzen geordnet, die einer tiefen Weisheit entspringen. Man vergleiche auch in diesem Zusammenhang Roberts' Prägung des Ausdrucks „Wisdom of the Wilderneß“ und Thompson Seton's „The Unwritten Law“ [59]).

Das oberste Gesetz ist Gehorsam, wie Kipling sagt: „But the head and the hoof of the Law and the hunch and the hump is obey“ [60]). Wer dieses Gesetz nicht hält, muß sterben! Denn in dieses oberste Gesetz münden alle anderen Gesetze des Dschungels. Die große Weisheit aber liegt darin, daß man sich ihm freiwillig unterwirft [61]). Dies ist als typischer Ausdruck englischer Wesensart zu werten: Gehorsam als oberstes Gesetz auch für das menschliche Idealbild, den Gentleman. Er darf nicht Persönlichkeit sein, die s i c h lebt, sondern Typus mit vorgeschriebener Prägung, der sich als solcher im Leben dem nivellierenden Rahmen dieser Prägung schweigend unter- und einordnet. (In gleicher Weise spricht auch Th. Seton über die „Weisheit des Instinkts“ in „Bannertail“ [S. 29].) Die Tiere des Dschungelreiches sind wie das indische Volk in Kasten, in Familien gegliedert (pacts), die wiederum eigenen Gesetzen unterliegen.

Mowgly, (d. h. „Frosch“ vom Standpunkt der Tiere so genannt, da er nackt ist im Gegensatz zu ihnen) wird nicht in der Wolfsfamilie aufgenommen, ohne daß das Wolfsvolk sich bei dem Ratsfelsen vor dem versammelten Volk die Erlaubnis dazu holt [62]). Ein anderes Gesetz gebietet, daß der Führer eines Rudels, der zum erstenmal wegen Altersschwäche seine Beute verfehlt, vom eigenen Volk getötet wird [63]). Ein einziges Volk im Dschungel macht eine Ausnahme von den Gesetzen, weil es seinem Staatswesen nicht angehört, das sind die Bandarlogs, die Affen, die als „outcasts“ angesehen werden und mit denen die „richtigen“ Jungle-Bewohner nichts zu tun haben, wie Baloo, der Bär, Mowgly erzählt [64]).

Die einzelnen Tiere nun, die Kipling darstellt, sind nicht Individuen, wie z. B. bei Roberts und immer bei Seton, sondern Typen,

59) Bannerteil p. 187.
60) Jungle Book, Second, p. 36.
61) Jungle Book p. 100.
62) Jungle Book p. 14 ff.
63) ibid. p. 21.
64) Jungle Book p. 58: „I have taught thee all the Law of the Jungle for all the peoples of the Jungle except the Monkey-folk who live in the trees. They have no law. They are outcasts ... They are without leaders. We of the Jungle have no dealings with them.“

die dazu noch stark anthropomorphisiert sind. Kipling's Tiere reden untereinander, Welt und Menschen (the Man-Pack) werden vom Standpunkt der Menschen und nur ausnahmsweise von dem der Tiere geschildert. Im letzten Fall identifiziert sich Kipling mit seinen Geschöpfen: dadurch tritt eine starke Vermenschlichung ein. Nur einige Tiere — Mowgly's nähere Freunde — treten aus dem Rahmen des Typischen und werden bis zu einem gewissen Grade Persönlichkeit. Z. B. Hathi, der Elefant und weise Ratgeber Mowgly's [65]). Ferner Baloo [66]), der Bär, und Bagheera [67]), der schwarze Panther, Mowgly's besondere Beschützer und Freunde. Ebenso Kaa, die Pythonschlange [68]), die als weise gilt, und Mowgly's Wolfsmutter Rakscha [69]).

Mowgly, der Idealmensch an Kraft und Schönheit, wird von den Tieren als Meister des Dschungels angesehen, und zwar auf Grund von Taten, die er im geistigen Übergewicht über die Tiere, ganz als Mensch also, ausführt. Hierher gehört z. B. seine Herrschaft über das Feuer (The red flower), seine Besiegung Shere Kan's [70]) und seine Vertreibung des Dolenvolkes [71]).

Von den Erzählungen, die in der Sammlung der Dschungelbücher erscheinen und nicht dem Mowgly-Zyklus angehören, bringen besonders „Rikki-Tikki-Tavi" und „The White Seal" das bekannte Wunschbild Kipling's. Rikki-Tikki ist ein Mungo, ein besonders kluges und starkes Exemplar seiner Gattung, das einer weißen Familie in Indien das Leben rettet, indem es Schlangen tötet. Und „The White Seal" bringt wiederum das Schicksal einer weißen Robbe, die schon durch ihr weißes Fell ein besonderes, noch nie dagewesenes Exemplar ihrer Gattung darstellt. Kipling gestaltet hier insbesondere die Idee des erfinderischen und sozialen Genies: die Robbe sucht und entdeckt eine ferne Insel, zu der die Menschen niemals kommen, und führt nach schweren Kämpfen mit dem Unglauben und Spott der anderen Robben das ganze Volk zu dieser Insel und rettet es dadurch vor den Menschen.

In einem Punkte stimmen alle drei Dichter Roberts, Thompson Seton und Kipling in ihrer Tiergestaltung überein. Sie bringen meistenteils Heldentiere, besonders schöne, kräftige, dabei kluge Exemplare ihrer Gattung. Die Ursache dazu mag darin liegen, daß

65) (Sanskr. hastin, hindust. hathi, d. h. Elefant).
66) (Sanskr. Challa, hindust, bhalu, d. h. Bär).
67) Ethymologisch nicht zu erklären.
68) (Sanskr. Kakodara [von der ersten Silbe, wohl „Kaa", abgeleitet].)
69) Rakscha = Dämon (sanskr. rakzas).
70) Jungle Book p. 105.
71) Second Jungle Book p. 211.

bei ihnen der innerste und tiefste Anlaß zur Gestaltung ihrer Dichtung die gleiche Art der Welt- und Menschenflucht war (aber nicht Menschenhaß), die Egon von Kapherr einmal in seiner Kritik unseres größten deutschen Tierdichters, Hermann Löns, aufdeckt [72]). Menschenhaß könnte allerdings in unwirkliche Verherrlichung des Tieres ausarten und der Schilderung des richtigen Tieres somit im Wege stehen. Welt- und Menschenflucht, wie sie hier vorliegen, verstärken eher das Gefühl des Einsseins mit aller Kreatur. In diesem Sinne sind die häufigen „Heldentiere" von Seton und Roberts keine Fälschungen oder blutleere Idealbilder, sondern sie wachsen naturgemäß aus dem Thema der Geschichte: Ausschnitte aus dem Leben der wilden Tiere bringen den natürlichen Wettkampf ums Dasein, in dem das schwächere Exemplar dem stärkeren gegenüber verliert.

Außer Seton und Roberts sind von neueren englischen und amerikanischen Autoren, die das Tier darstellen, Jack London und Hugh Walpole zu nennen.

Jack London bringt das Tier ebenso wie Roberts und Seton — im Gegensatz zu Kipling's überlieferten „Tiertypen" — vom Standpunkt des Tieres in der Wirklichkeit, d. h. das innere und äußere Leben des betreffenden Tieres ist aus den naturgegebenen Bedingungen heraus gesehen und gestaltet worden, ohne menschlich-sentimentale Kritik und Stellungnahme. Es wird genau geschildert, wie das Tier erlebt, und nicht, wie der Mensch es beobachtet.

Einige deutliche Beispiele für diese Art der Darstellung finden wir in Jack London's: „The Call of the Wild" [73]). „Buck", der Hund, macht seine erste Bekanntschaft mit dem Schnee: „At the first step upon the cold surface, Buck's feet sank into a white mushy something very like mud. More of this white stuff was falling through the air. . . ."

Jack London sagt nicht: „Seine Füße sanken in den Schnee", sondern: „Seine Füße sanken in ein weißes weiches Etwas". Das ist vom Tier aus erlebt.

Im folgenden werden die Gedanken und Gefühle von „Buck" direkt ausgedrückt. „Buck" ist die erste Nacht im fremden Zelt: „That night Buck faced the great problem of sleeping." Er ist nämlich aus dem Zelt herausgetrieben worden: „miserable and disconsolate, he wandered about the many tents. Finally an idea came to him. He would return and see how his own team-mates were making out. . . ."

72) Egon v. Kapherr, Hubertus, 1924, 42. Jahrg., S. 625 ff.
73) J. London: The Call of the Wild, Leipzig 1912, pp. 36, 42, 47 ff.

In dieser Weise schildert Jack London im Lauf der ganzen Erzählung auch das innere Leben „Buck's".

Im Gegensatz dazu bringt Hugh Walpole das Tier durchweg vom Standpunkt des Menschen, ähnlich wie Dickens es schon tat, nur daß bei Walpole, z. B. in „Jeremy" und „Jeremy and Hamlet", das Tier nicht nur Nebenfigur ist, sondern in den Vordergrund tritt. Z. B. der Knabe Jeremy stellt im Familienkreise eine Frage, niemand antwortet ihm, „save Hamlet (sein Hund) who wagged his tail, looked wise and growled a little" [74]). Damit drückt Walpole nicht mehr aus, als wirklich ein Mensch am Tier — von außen her — beobachten kann. Ich möchte das an einigen weiteren Beispielen verdeutlichen:

> „He (Hamlet) would be motionless; then suddenly some thought would electrify him — his ears would cock, his eyes shine, his nose quiver, his tail tumble" [75]).

Walpole bleibt stets dabei stehen, das Tier nur so weit zu schildern, als es sich in physischen Äußerungen, wie in Bewegungen, Blicken und Tönen kundgibt. Z. B.:

> „The uncle considered the dog. The dog with grave and scornful eyes, considered the uncle..." [76]).

Interessant für die Verschiedenheit der Tierdarstellung ist ferner folgendes Beispiel, in dem Walpole beschreibt, wie ein Hund seine erste Eisenbahnfahrt erlebt. (Vgl. damit das oben angeführte Beispiel von Jack London mit dem Hunde und dem ersten Schnee.)

> „Hamlet had never been in a train before, and his terror at the way that the ground quivered under him was pitiful to see. He lay first under the seat, trying to hold himself tightly together, then, when that failed, he made startled, frenzied leaps on to laps..." [77]).

Hier werden die Dinge, die Hamlet erschrecken, genau beim Namen genannt, so wie der Mensch sie eben kennt und nicht wie an erwähnter Stelle von Jack London als undefinierbares Etwas beschrieben — wie es dem Tier erscheinen muß. Ferner wird die Folge des Erschreckens auch hier wieder nur im äußeren Gebaren des Tieres ausgedrückt (im zweiten Satz), von hier aus schließt Walpole auf das Vorgehen im Inneren des Tieres: „it (his terror) was pitiful to see. ..."

---

74) Jeremy and Hamlet, London 1928, p. 61.
75) op. cit. p. 64.
76) Jeremy and Hamlet p. 56.
77) Jeremy p. 202.

Abseits von allen anderen Autoren, die Tiere auftreten lassen, steht David Herbert Lawrence, sowohl formal als auch in der Auffassung des Tieres. In seiner in freien Rhythmen geschriebenen Sammlung „Birds, Beasts, and Flowers“ [78]) erscheint das Tier nur vom ästhetischen Standpunkt aus gesehen. Es ist nie das einzelne Tier in seiner natürlichen Umgebung, das als Tier geschildert wird, sondern eine bewußte Loslösung von allem Kreatürlichen. Das Tier wird als Idee des Tieres-an-sich erlebt und geformt. So besingt er z. B. im Gedicht „The Fish“ [79]) die Reinheit und Wunschlosigkeit dieses Tieres, preist seine Einheit mit dem Element des Wassers und kommt schließlich zu einer pantheistischen Vergeistigung:

„I am not the measure of creation
This is beyond me, this fish
His God stands outside my God.“

Während Lawrence auch im Empfinden des Tiertümlichen weit vordringt, ist Brooke intellektualistisch. Sein Gedicht „The Fish“ [80]) beginnt mit einer barock anmutenden, sich zur Ekstase steigernden Schilderung des Wassers, in der der Fisch schließlich überhaupt keine Rolle mehr spielt.

In seinem Roman „St. Mawr“ gestaltet Lawrence dagegen das Tier, in diesem Falle ein Pferd, als Symbol der „wilden Natur“, deren Geschöpfe im Gegensatz zu den blutlosen der Zivilisation, frei, rein und „lebendig“ sind. Dieses Pferd, St. Mawr, wird durch das Medium einer exzentrischen und kulturmüden Frau erlebt und dargestellt. Dieser Frau erscheint die Wildheit und Urwüchsigkeit St. Mawr's dämonisch — als Ruf in eine andere Welt. (Sie folgt diesem Ruf im Roman, verläßt England und den Gatten, geht nach Amerika zurück und läßt sich in einer Wildnis Neu-Englands nieder.)

Dieses Pferd beschreibt Lawrence nun auf folgende Weise: „Since she (seine Frau) had seen the full and dark passionate blaze of power and of different life in the eyes of the thwarted horse, the anxious powerlessness of men drove her mad“ (p. 23) [81]). Lawrence schildert das Tier hier durchweg vom Standpunkt des Menschen, und zwar von dem eines einzelnen und bestimmten Menschen, im vorliegenden Fall von dem einer Frau, die alle Unnatur der modernen Zivilisation aufs tiefste verachtet. Das Tier

78) Collected Poems p. 123 ff.
79) The Collected Poems p. 198.
80) The Collected Poems p. 72.
81) Vgl. auch op. cit. pp. 19, 22.

wird nicht wie bei Walpole mit den Augen gesehen, sondern mit dem Blute gefühlt. Es ist nicht die Geschichte eines Pferdes, die um seiner selbst willen geschrieben wurde, sondern lediglich die Verkörperung und Verherrlichung einer Welt, die keine Zivilisation kennt und nach ihren eigenen und naturgemäßen Gesetzen lebt. (Dieser Durchbruch ist die stärkste Reaktion eines Engländers auf „The ritualistic onception of life". Vielleicht wird überhaupt bei Lawrence die oben angeführte Begründung der besonderen Neigung der Engländer zum Tier am deutlichsten.) Das Pferd St. Mawr aber wird zum Vertreter dieser Welt (vgl. z. B. p. 38): „But in his (St. Mawr's) dark eyes looked a cloud within a dark fire like a world beyond our world, there was a vitality glowing, and within the fire another sort of wisdom. ... she saw demons upon demons in the shades of his horrid eyes."

Die Natur, im Pferde verkörpert, wird als etwas hingestellt, das weit über den modernen Menschen steht:

„He (St. Mawr) stands where one cannot get at him. And he turns with life. And where does his life come from, to him? That's the mystery" (p. 67) [82]).

Alles in allem — „St. Mawr" ist keine eigentliche Tiergeschichte, doch tritt das Tier hier als Leitmotiv im Schicksal der Menschen auf und bildet den Hintergrund, der dem ganzen Geschehen den tieferen Sinn gibt. — Daß das Tier aber immer nur durch das Medium eines bestimmten Menschen gesehen und gefühlt wird (die Stellung der weiteren Umgebung zum Tier wird nirgends genau beschrieben), ist die Eigenart dieser Darstellung. Da der betreffende Mensch aber eine bestimmte Tendenz vertritt, wird das Tier zum Träger dieser Tendenz, hört aber trotzdem nicht auf, Tier zu sein.

II. Die kanadische Naturdichtung.

Kanada ist erst seit 1763 britisches Dominion und in allen Kulturfragen zunächst jahrzehntelang „kolonial" gerichtet. In den ersten 30 und 40 Jahren der britischen Herrschaft siedelten sich noch wenig Menschen in der neuen Kolonie an, und diese gehörten

82) Vgl. auch pp. 67, 99, 102. Wie verschieden die genannten Autoren das Tier auch darstellen mögen, eins unterscheidet sie alle von Kipling: sie haben das wirkliche Naturgefühl, und die Verbundenheit mit allem Kreatürlichen regt sie zum Schaffen an, während Kiplings Darbietungen Kunstschöpfungen sind.

als erste Stützpunkte des jungen Dominion vorwiegend dem Militär- und Beamtenstande an [83]). Diese ersten Kolonisten, die nicht Siedler im eigentlichen Sinne waren, hatten naturgemäß wenig Interesse an neuen Wegen in kulturellen Fragen. Der geborene Kanadier, der nicht mehr in dem Maße in der Kultur des Mutterlandes wurzelt, tritt uns erst Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts entgegen. Er bringt aber geistigen, besonders literarischen Dingen nicht viel Interesse entgegen, da er vor allem Pionierarbeit zu leisten hat. So bleibt zur geistigen Arbeit weder Kraft noch Zeit, denn in stetem Kampf müssen die Kolonisten sich Leben und Zukunft erobern. So gab es z. B. bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts noch keine wissenschaftlichen Einrichtungen (die erste Universität King's College in Windsor, Neuschottland, entstand erst 1790). Im Gegensatz dazu hatten die amerikanischen Kolonien von den Anfängen ihrer Siedlungen an Bildungsanstalten (z. B. Howard seit 1636).

Aus alldem ergibt sich, daß eine kanadische Literatur erst später, ungefähr in der Mitte des 19. Jahrhunderts, zutage treten konnte. Deshalb müssen die Leistungen auf diesem Gebiet hier doppelt anerkannt werden.

> „For in spite of its youthfulness, in spite of the disadvantages under which its people habe laboured, the Dominion may lay claim to a credible body of good prose and good verse",

sagt z. B. J. G. Marquis mit Recht [84]).

Zeitungen, Zeitschriften, geschichtliche Werke, Biographien, Reise- und Entdeckungsgeschichten, Romane und Gedichte finden wir in Kanada in einem den Verhältnissen entsprechenden reichen Maße vor.

Das Beste an literarischer Arbeit leistet aber Kanada in Naturstudien, hauptsächlich in Tierdichtungen. Denn ein Land der großen Vielgestaltigkeit der Landschaftsformen und der Natur, wie es Kanada darstellt, muß ganz besonders dazu geeignet sein, die dem Engländer angeborene Natur- und Tierliebe noch zu verstärken.

Außerdem rührt die auffallende Naturverbundenheit im kanadischen Schrifttum auch davon her, daß seine Vertreter als Pioniere oder Nachkommen der Pioniere in stetem Kampf mit dieser Natur aufwuchsen. So nimmt z. B. James Cappon zur Tierdichtung Kanadas folgendermaßen Stellung:

83) The Makers of Canadian Literature, vol. IV p. 51.
84) J. G. Marquis „Canada and its Provinces" p. 495.

„Es verblieb den kanadischen Dichtern, die Tiere der Wildnis als Individuen darzustellen, die von Sinnen ebenso wie von Vernunft gelenkt werden (by reasoning intelligence) [85]).

Es ist hierbei zu bemerken, daß Cappon mit Recht hervorhebt, daß die Kanadier die ersten Autoren sind, die Tiere als Individuen darstellen und nicht nur als unpersönliche und wesenlose Typen.

Diese Tendenz zur Natur und Tierdichtung fällt nun besonders bei der ersten selbständigen Dichtergeneration der sechziger Jahrer des vorigen Jahrhunderts auf, in der sogenannten „Group of Sixties". Zu dieser Gruppe gehören: Archibald Lampmann [86]), George Frederic Cameron [87]), Bliss Carman [88]), William Wilfred Campbell [89]), Duncan Campbell Scott [90]), Pauline Johnson [91]), Frederic George Scott [92]) und Charles Roberts.

Wir müssen außer dem seelisch-geistigen Bluterbe, das eine Generation formt, ihr Milieu und den Besitz des zeitgenössischen Kulturgutes als formende Faktore ansehen. Dieses waren hauptsächlich Elemente der englischen Romantik, Einflüsse von Wordsworth, Keats und Tennyson. Deshalb ist die Naturdichtung mehr romantisierend als realistisch oder gar naturwissenschaftlich betont (Thompson Seton bildet hier eine Ausnahme). Das Neue, das diese Generation hinzubringt, liegt stilistisch außer der Darstellung des Tieres „vom Tiere aus" in einer neuen und verstärkten Ausdrucksweise, wie sie uns bei Roberts entgegentritt. Es ist ein sensualistischer Impressionismus, das heißt, eine impressionistische Art der Schilderung, die vorwiegend auf beonders starke Sinneswahrnehmungen zurückgeht. James Cappon weist in seiner diesbezüglichen Kritik auf die Entwicklung eines „neuen poetischen Ausdrucks" hin, der den letzten Sinn vom „Mysterium des Lebens und der Natur" (the more intimate sense) widerspiegele und nennt ihn eine neue und mystische Form der Romantik [93]).

85) James Cappon: „Charles G. D. Roberts". Vgl. Logan und French in „Highways of Canadian Literature" p. 251: „In the field of romance of wild and domestic animal psychology Canadian writers have shown a distinct and unique inventive genius and a corresponding artistry."

86) Among the Millet and other Poems, Lyrics of Earth. etc.

87) Ballads of a Cheechako etc.

88) Songs of Vagabondia, Pipes of Pan., u. a.

89) Jan of the Acades, A Beautiful Rebel, u. a.

90) The Magic House and other Poems etc.

91) The White Wampon, Flint and Feathers, u. a.

92) In the Battle Silences, The great War I saw it, u. a.

93) James Cappon, op. cit. p. 79. Hierzu möchte ich bemerken, daß der Begriff „Mystik" nicht mit dem der deutschen Mystik gleichzusetzen ist. Cappon meint mit „Mystik" eine Art des kosmischen Naturgefühls.

Die angeborene Naturliebe der Engländer verstärkt den psychologischen Ritualismus in besonderem Maße [94]):

> „Nature is unpersonal. To be lyrical and ecstatic about trees, blades of grass, butterflies and sunsets saved people from being personal about themselves and other men. The sense of natural beauty, moreover, was connected with the ancient sense of national superiority. The English landscape remained the best in the world."

III. Charles G. D. Roberts.

Charles George Douglas Roberts ist der hauptsächlichste Vertreter der erwähnten Dichtergeneration. Roberts wurde am 10. Januar 1860 als ältester Sohn des Geistlichen Canon Goodbridge Roberts geboren. Sein Geburtsort Douglas war ein kleines Kirchspiel in der Nähe von Fredericton in Neu-Braunschweig. Sein Vater war Altphilologe und hatte mehrere akademische Grade erworben (M.A., LL.D.). Seine Mutter, Emma Westmore Bliss Roberts, war die Tochter des Honourable George Pidgeon Bliss, Attorney-General von Neu-Braunschweig und Nachkomme des Reverend Daniel Bliss of Concord Massachusetts, des Großvaters von Ralph Waldo Emerson [95]).

Charles Roberts verbrachte die Kindheit in Douglas und in Westmoreland (Neu-Braunschweig), seine Jugend in der Collegiate School in Fredericton in Neu-Braunschweig und studierte an der dortigen Universität.

Als der Autor noch ein kleines Kind war, übersiedelten seine Eltern nach Westcock in der Grafschaft Westmoreland in Neu-Braunschweig, einem Kirchspiel an der Bay of Fundy, in die der Tantramar mündet. An der Mündung dieses Flusses liegen große Marschen und meilenweite Grasflächen. Diese Marschen und die dichten Wälder von Neu-Braunschweig geben später im Schaffen von Roberts immer wieder den Hintergrund für das Geschehen zahlreicher Erzählungen ab. Außer der Natur, die ihn umgibt, formen weiter das empfängliche Gemüt des Knaben: die Dichtung der Griechen und Römer, die ihm der Vater eröffnete, und der englischen Dichter, die er im Vaterhause vorfand. Unter den englischen Dichtern, die er damals besonders gern las, befanden sich nach Cappon vor allem Shakespeare, Tennyson, Milton und Longfellow.

94) Renier: They English are they human, p. 267.

95) James Cappon: Charles G. D. Roberts; N. A. Benson in „Saturday Night", April 25., 1931; J. M. Elson in „Onward", März 19., 1932.

Sie regten ihn gewiß auch zum eigenen Schaffen an. Über die ersten Wünsche, selbst Dichter zu werden, äußert sich Roberts gegenüber John M. Elson im „Onward" folgendermaßen:

> „Ich wollte über den Reisstar schreiben, einen schönen Vogel, welcher über die Marschen flog, weil ich instinktiv das zur Sprache bringen mußte, was ich wirklich sah und wußte."

Charakteristisch ist hierbei, daß es erstens ein Vogel, also etwas aus der Natur ist, das Roberts' Schaffenskraft reizt, zweitens aber, daß es etwas Schönes ist, das seine Phantasie anregt und zur schöpferischen Gestaltung drängt.

Als Roberts 14 Jahre alt war, wurde sein Vater Rektor eines Kirchspiels in Fredericton. Nachdem er den ersten Unterricht im Vaterhaus empfangen hatte, besuchte er hier die „Collegiate School", dessen Direktor George R. Parkin war. Er vertiefte des Jungen Neigung zur klassischen Poesie. Jetzt wurden auch die ersten Dichtungen geschrieben: z. B. „Orion". 1876 verließ Roberts diese Anstalt, ausgezeichnet mit der Douglas-Medaille für besondere Leistungen im Griechischen und Lateinischen. Drei Jahre später machte er seinen M.A. an der Universität in Neu-Braunschweig und wurde darauf mit 19 Jahren Leiter der Elementarschule in Chattam in Neu-Braunschweig. In allen Zeiten seines Lebens gab sich aber Roberts neben der geistigen Arbeit mit größtem Eifer auch sportlichen Betätigungen hin. Hierbei beobachtete er die Natur, und eine starke Naturverbundenheit geht durch sein ganzes Leben [96]). Ein kleines, seinem Vetter und Wanderkameraden, dem Dichter Bliss Carmann, gewidmetes Gedicht gibt uns von Roberts' tiefer Naturliebe Kunde [97]). Der eine Gedanke darin, nämlich: „The in ward eye, which is the bliss of solitude" erscheint ganz besonders wie Flucht vor der geprägten Lebensform (vgl. Einleitung Teil b: Parkin war Anhänger von Dr. Arnold [Rugby] s. Renier).

Hier in Chattam heiratete Roberts Mary Isabel Fenety, die Tochter des George E. Fenety (Queen's Printer of Fredericton). 1880 erschien sein erster schon erwähnter Gedichtband „Orion". 1883 wurde Roberts auf Aufforderung des Gründers Professor Goldwin Smith, Herausgeber der „Week" in Toronto, brach aber bald aus politischen Gründen mit Smith. Er selbst war ein be-

96) Vgl. „From his earliest childhood he was in love with nature in all its forms and moods. He excelled in sports, but he loved his canoe with a sort of passionate devotion. It was his chief delight to penetrate into the wild fastness of his native province, to explore unfamiliar lakes and spots dangerous rapids and when night came pich his tent in the open." James Cappon, op. cit. p. 16 ff.

97) Charles G. D. Roberts: In Diverse Tones p. 105.

geisterter Imperialist (die Familie gehörte zu den „United Empire Loyalists'). Smith dagegen befürwortete die Einverleibung Kanadas in die Vereinigten Staaten.

1885 wurde Roberts Professor für englische Literatur am King's College in Windsor in Neu-Schottland, der ältesten kanadischen Universität, wo er die nächsten zehn Jahre tätig war. Hier schrieb er seine Geschichte Kanadas „A History of Canada" (Boston, New York, London 1897) und begann mit Romanen und Tiergeschichten. „The Forge in the Forest" und Kurzgeschichten über Tiere entstanden so. Diese erschienen in verschiedenen amerikanischen Magazinen, z. B. „Do Seek Their Meat From God" in Harper's Magazine, andere in „Lippincott's Magazine" oder in „Youth's Companion" usw. 1896 wurden diese ersten Tiergeschichten in einem Bande als „Earth's Enigmas" zusammengefaßt. Einige Gedichtbücher erscheinen im gleichen Jahrzehnt: 1887 „In Diverse Tones", 1893 „Songs of the Common Day" und 1896 „The Book of the Native".

Von diesen Gedichtsammlungen kann man kurz sagen, daß sie noch stark das überkommene Kulturgut seiner Generation zeigen: Einflüsse von Keats vor allem. Doch künden einzelne Töne schon die spätere Epoche an, sein Naturerlebnis bricht immer stärker hervor, z. B. sagt er: „I will go and at nature's lips drink deep". Damit ist die Stellung zur Natur gekennzeichnet, die Roberts späterem Schaffen die Prägung gibt.

1895 gab Roberts sein Lehramt am King's College auf, um sich ganz der literarischen Tätigkeit zu widmen. Er zog nach New York und war dort journalistisch tätig. Eine Zeitlang war er Mitarbeiter des „Illustrated American". 1899 ging er nach London und schrieb hier seinen Roman „Heart of the Ancient Wood". 1900 fuhr er nach New York zurück, und hier erschienen einige Gedichtsammlungen: „The Book of the Rose", „New York Nocturnes" und die Romane „Barbara Ladd", „A Sister to Evangeline" und vor allem aufeinanderfolgend seine Tierbücher. Es ist psychologisch interessant, daß Roberts erst hier in New York mit dem Schreiben seiner Tierdichtungen endgültig anfing. In einem Brief, den er mir schrieb, sagt er, daß die Entfernung von der Heimat und von der Natur die tiefe Sehnsucht danach in ihm weckte und ihn dazu trieb, seine Tiererzählungen zu gestalten, und zwar gerade die Geschichten der Tiere, mit deren landschaftlichem Hintergrund er verwachsen war.

1907 besuchte Roberts Frankreich, Deutschland, Algier und Tunis, 1914—1919 machte er den Weltkrieg in der „Legion of Frontiersman" mit und blieb nach dem Kriege bis 1925 in London

und Umgegend. Darauf kehrte er nach Kanada zurück und ließ sich in Toronto nieder.

Es ist sein Natur- und Tiererlebnis, das Roberts vor allem zum Künstler macht, er erlebt dabei das Tier tiertümlich und doch subjektiv. Er ist fähig, alle Dinge vom Tier aus zu erleben. In dieser doppelten Fähigkeit seines Künstlertums liegt eine ungeheure Elastizität: er erlebt das Tier nach und gibt dieses Nacherlebte als Mensch mit menschlichen Mitteln wieder. So ist bei Roberts ganz besonders die durch das Individuum geformte Wirklichkeit Gegenstand der Dichtung. Vielleicht ist diese „Wirklichkeit" im wesentlichen die lebendige Erfahrung von Zusammenhängen tiefster Gesetze, in denen sich das Leben überall offenbart [98]). Diese Auffassung der Wirklichkeit tritt bei Roberts Tierdichtung ganz besonders zutage, denn er schrieb nicht, wie etwa Thompson Seton, unmittelbar nach der Naturbeobachtung, sondern in New York in der Rückerinnerung an Erlebnisse seiner Jugend und Kindheit in der Natur von Neu-Braunschweig. Die Tierdichtungen von Roberts stellen aber den Höhepunkt seines Schaffens dar.

1. Die Quelle seines Schaffens.

Die Quelle, aus der Roberts seine Tierdichtungen schafft, ist, wie schon erwähnt, seine große Liebe zu den Tieren, die aus der steten Naturnähe seines Lebens erwuchs. Dazu kommen eine scharfe Beobachtungsgabe, Phantasie und eine besonders stark ausgeprägte Lebhaftigkeit der Sinnesreaktionen. Seine Stellung zum Tier drückt Roberts selbst in seinem Vorwort zu einem seiner ersten Tierbücher „The Watchers of the Trails" (1904) folgendermaßen aus [99]):

> „Die psychologischen Vorgänge der Tiere sind so einfach, so augenfällig im Vergleich mit den menschlichen, ihre Taten entspringen in so direkter Art ihren Impulsen, daß es in der Regel leicht ist, die Motive aufzudecken, die sie im maßgebenden Augenblick beeinflussen. Der Autor hat die meiste Zeit seines Knabenalters in den Wäldern seiner Heimat zugebracht. Deshalb darf er sagen, tiefste Kenntnis vom Leben und Treiben der Wildnis zu haben. Die erste Begeisterung seines Lebens, derer er sich erinnern kann, ging von gefiederten oder bepelzten Geschöpfen aus, und die ersten Schauer (der Andacht), die stark genug waren, sich seinem Gedächnis dauernd einzuprägen, waren die, die er erlebte, wenn er, atemlos und erwartungsvoll, eine unbekannte Spur verfolgte."

98) Vgl. James Cappon: Charles G. D. Roberts, p. 24 ff.: „In his greates moods Mr. Roberts has realized ‚the august infinitude of man' for want of a better word we call it the cosmic touch."

99) Watchers of the Trail p. 1.

In demselben Sinne äußert sich Thompson Seton über Tiere in „Wild Animals I have known“ [100]).

Da diese Auffassung des Tieres für die kanadische Tierdichtung im allgemeinen charakteristisch ist, möchte ich auch Seton hier das Wort geben:

> „Wir und die Tiere sind verwandt. Alles das, was den Menschen ausmacht, davon hat auch das Tier irgendeine Spur, und alles, was das Tier an Gaben besitzt, teilt auch der Mensch in irgendeinem Grade mit ihm. Tiere sind Geschöpfe, die sich nur in ihren Wünschen und Gefühlen vom Menschen unterscheiden. Sie haben sicher ihre Rechte. Diese Tatsache, die die kaukasische Welt jetzt anzuerkennen beginnt, wurde zuerst von Moses verkündet und von den Buddhisten schon vor zweitausend Jahren angenommen.“

Ferner sind zwei Motti, die Roberts zwei seiner Tiergeschichten voranstellt, aufschlußreich und deuten darauf hin, daß nicht nur eine äußere Wandlung im Schaffens von Roberts in New York vor sich ging — nämlich der Übergang von Gedichten und Romanen zur Tiererzählung —, sondern daß auch innere Motive, vielleicht persönliche Enttäuschungen, eine innere Wandlung veranlaßten. Diese Motti lauten nun: „Tiere, die interessanter sind als menschliche Wesen“ [101]) und „Bedrücker und Vernichter der Schwachen sind nicht nur in der Menschenwelt zu finden“ [102]).

Roberts ist nicht Wissenschaftler. Er bringt seine Beobachtungen nicht mit dem Interesse und der Absicht, aus Erfahrungen und Experimenten wissenschaftliche Schlüsse zu ziehen oder wissenschaftliche Analysen vorzunehmen. Er ist vor allem Künstler. Wie er alles in der Natur liebend umfaßt, so geht er vor allem zum Tier und sieht in ihm ein Wesen, das auf dem Wege vom Menschen zu Gott ist. Er denkt sich in dieses Wesen hinein, lebt gleichsam dessen Leben, denn nur so können Darstellungen des Tierlebens in der Lebendigkeit und Konzentration entstehen, wie die von Roberts es sind. Er liebt und versteht das Tier und setzt sein Dasein in stete Beziehung zum Kosmos: er kennt die Leiden, Freuden und Kämpfe dieses Lebens und weiß, daß sich alles nach großen, ewigen Gesetzen vollzieht. Immer wieder kommt er darauf zurück, daß das Tier in seinen Lebensäußerungen unschuldig ist, wenn man es dem Menschen gegenüberstellt. Denn was den Menschen von allen anderen organischen Wesen unterscheidet, ist, daß ihm das Wesen seines Lebens zum Bewußtsein kommt: Der Mensch weiß allein von allen Geschöpfen der Natur den Tod und die Vergänglichkeit der

100) Thompson Seton: „Wild Animals I have known“, Preface.
101) Wisdom of the Wilderness p. 106.
102) opt. cit. p. 63.

Zeit [103]). Das Tier dagegen lebt sein Leben unbewußt und neigt sich instinktiv Gesetzen und Notwendigkeiten, sein Tun und Lassen geschieht eben nach den Gesetzen, die sein Wesen ausmachen. Wir können das Tier hierin mit dem Kinde vergleichen: Auch beim Kinde hat sich, bei allen sonstigen Differenzen, das Bewußtsein noch nicht zum bewußten Wollen entwickelt [104]).

Zu diesen Urformen des Menschentums — zu den des Kindes muß der Tierdichter zurückkehren, um seiner doppelten Aufgabe gerecht zu werden: das Tier nachzuerleben und die Ergebnisse dieses Nacherlebens durch das Wort wiederzugeben. Zu beidem ist Roberts in hohem Grade befähigt. Das Tier hat nun aber anderstätige Sinne als der junge Mensch, die demgemäß andere Bilder von der Wirklichkeit erzeugen, und die Triebe des Tieres werden in nur geringem Maße durch seine geistigen Gaben bewacht oder beeinflußt. Das tiefgründige Wissen vom Tier ist für den einen Teil der Aufgabe des echten Tierdichters demnach ebenso unerläßlich wie seine Wortkunst es für den andern Teil seiner Tierdarstellung ist.

Immer wieder baut sich Roberts Tierdichtung auf dem einen auf: Die Natur hat ihre eigenen ehernen Gesetze, wer sich ihnen nicht beugt, muß untergehen. Diese Gesetze zu kennen ist das oberste Gebot der Wildnis und ihnen gehorsam zu sein das zweite, das mit eiserner Notwendigkeit aus dem ersten folgt. Das junge Tier lernt zu allererst diese Gesetze, es tut das mit dem Instinkt, und wieweit die Vernunft hierbei eine Rolle spielt, wird nie festzustellen sein.

So spricht Roberts z. B. in einer Erzählung in „The feet of the Furtive“ [105]) über einen Tiger, der die Gesetze des Waldes überschreitet, da er es in der Gefangenschaft vergaß und jetzt deshalb umkommen muß:

> „... denn Unwissenheit ist einer der Fehler, welchen die Natur, die strengste aller Eltern, mit der größten Härte bestraft. Nicht alle ihre Kinder sind so glücklich, ihre rauhen Lehren überleben zu können.“

---

103) Vgl. A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Teil I S. 74 ff.

104) Vgl. Th. Seton: Wild Animal ways p. 143: „Besides which, he (the Winged Brownie) can talk without making a noise and has many wonderful powers that we children understand perfectly, but are beyond the comprehension of our wisest grown-ups.“ Aus dem angeführten Zitat sehen wir, daß auch Thompson Seton, der als Wissenschaftler zur Tiererzählung kommt, sich auch auf den Standpunkt des Kindes zurückzuziehen vermag, um dem Tiere gerecht zu werden.

105) p. 158.

Ferner sagt Roberts in einem ähnlichen Zusammenhang in einer Erzählung in „The Watchers of the Trails [106]):

> „... wenn der Mensch der Natur eines ihrer wilden Kinder fortgenommen hat, sagt die Natur ihrer unbarmherzigen Entschlossenheit: ‚Behaltet es! Es gehört nicht mehr zu mir!' Und wenn der Fremdling (d. h. das betreffende Tier) darauf besteht, in sein Reich zurückzukehren, zeigt ihm die Natur ein Antlitz von Stein."

Ein weiteres Gesetz sagt, daß der Mord um des Mordes willen nicht statthaft ist. In einer Erzählung in „Haunters of the Silences" [107]) wird ein Iltis als diesbezügliche Ausnahme geschildert:

> „Der Iltis stillte erst seinen Durst mit Blut. Dann befriedigte er seinen Hunger mit dem Gehirn seiner Opfer. Als er dann sah, daß die Zahl der Opfer scheinbar noch groß war, wurde er wild vor Erregung und Blutlust. Er schoß von einer Maus zur andern, er war verrückt vor Freude, er tötete und tötete nur aus Lust am Töten usw."

Oft bezieht sich Roberts von der Tierwelt aus auf die Menschen, um zu beweisen, daß die Menschen vom Tiere lernen können. So spricht er z. B. in „The Heart of the Ancient Wood" von Mirandella, der Tochter eines Holzfällers, die mit ihrer Mutter in der Wildnis aufwächst.

> „M. lernte vieles von den Tieren der Wildnis. Eins dieser Dinge war, daß die Bewohner der Wildnis jähe Bewegungen fürchteten. Die Wildesten unter ihnen bewegten sich immer mit aristokratischer Grazie: sie kannten den Unterschied zwischen Schnelligkeit und Hast. Alle Plötzlichkeiten haßten sie. In Linien der Schönheit entschlüpften sie ihren Feinden. Sie töteten in Kurven (they killed in curves)" [108]).

Wir stoßen ferner immer wieder auf eine Art mystischen Naturgefühls, das mehr als Instinkt ist, das Roberts an bestimmten Krisenpunkten des Daseins bei seinen Tieren auftreten läßt, z. B. in „The Haunters of the Silences" [109]):

> „Vielleicht kam ihm (dem betreffenden Tier) die Warnung auf geheimnisvolle Art zu, vielleicht blitzte in ihm jener innere Sinn auf, der manchmal wach ist und manchmal dumpf schlummert, — jener Sinn, den die Wildnis (the forest furtivness) ihren Geschöpfen mitgegeben zu haben scheint."

Ein ähnliches Beispiel finden wir in „The Kindred of the Wild" [110]):

106) p. 58.
107) p. 240.
108) Vgl. Athenæum Febr. 16., 1901, vol. I, p. 205 „A Review of Ch. G. D. Roberts' ‚Heart of the Ancient Wood' by N. H. Banks."
109) p. 257.
110) p. 50.

„Die Geschöpfe des Waldes lernen es schnell, etwas Gutes, das einfach und ersichtlich ist, anzunehmen, auch wenn es ungewöhnlich sein sollte: das ist eine der Wohltaten, welche die unsichtbaren Mächte ohne Erklärungen verleihen."

Weitere Beispiele für diese Art des mystischen Naturgefühls finden wir im oben erwähnten Werk S. 257, S. 117 und in „Red Fox" S. 59 und an vielen anderen Stellen seiner Werke [111]).

Es gehört zur Eigenart in Roberts' Darstellungsweise, die Mystik seines Naturempfindens oft auch einer Naturstimmung mitzuteilen. Da diese Stellen zugleich für Roberts' Ausdrucksweise besonders charakteristisch sind, möchte ich sie wörtlich anführen:

„Space and mystery, mystery and space lay abroad upon the vague levels of march and tide" [112]).

„... when the woods lookes magical under the still, white moon" [113]).

„... among the trees and in the water, all was still, with the mystic crystalline stillness of the autumn monnlight. In that light everything seemed fragile and unreal, as if a movement or a breath migth dissolve it" [114]).

„And on the southerly slope, where sunset and moonrise mingled with intricate shadows, everything looked ghostlike and unreal" [115]).

„The magic of the night deepend swiftly" [116]).

„But under the transfigering touch of the moon the unsightly levels changed to plains of infinite mystery — expances of shattered white granit, as it were, fretted and crawled with blackness — reaches of loneliness older than time. So well is the mask of eternity assumed by the mutable moonlight and the ephemeral ice" [117]).

Es erinnert vieles in den angeführten Beispielen an das Verhältnis zur Nacht, das z. B. für unsere deutschen Romantiker kennzeichnend ist (Novalis, Tieck, Brentano u. a.). Denn alle sechs erwähnten Beispiele geben gerade eine nächtliche Naturstimmung wieder, in der alles geheimnisvoll und unwirklich erscheint.

Das folgende Beispiel betrifft ein Tageserlebnis: Auch hier ist das Erleben der Natur nicht nur als solches dargestellt, sondern

---

111) Eine gleiche Auffassung der kosmischen Einheit von Geschöpf und Weltall tritt uns auch bei Jack London entgegen. In „The Call of the Wild" S. 65 heißt es: „He (the old wolf-cry) was sounding the deeps of his (the wolf's) nature and of the parts of his nature that were deeper than he, going back into the womb of Time."

112) The Kindred of the Wild p. 51.

113) The House in the Water p. 51.

114) opt. cit. p. 55.

115) The House in the Water p. 261.

116) The Kindred of the Wild p. 233.

117) The Watchers of the Trails p. 112.

über das sichtbare und augenblickliche Geschehen heraus erweitert und vertieft:

„When they spoke it was in quiet undertones, for the spirit of the woods was on the Babe, and he knew that by keeping very quiet there was always the chance of surprising some fascinating mystery“ [118]).

2. Das Organ seines Schaffens.

Ich sprach schon an anderer Stelle von der doppelten Aufgabe des Tierdichters. Um das Tier nacherleben zu können, sind tiefere naturwissenschaftliche Kenntnisse und vor allem eine scharfe Beobachtungsgabe erforderlich. Das Nacherlebte darzustellen erfordert aber hohe künstlerische Fähigkeiten: Phantasie und in diesem Fall ein besonders treffendes Ausdrucksvermögen. Ich glaube, daß Roberts beides besitzt, um Tiere so lebendig darstellen zu können. Dabei kommen ihm seine auffallend stark ausgeprägten Sinneswahrnehmungen ganz besonders zustatten. Das Hervortreten des Gesichtssinnes macht sich nun in seiner Darstellung in erster Linie geltend. Eine fast ebenso große Rolle spielt aber das akustische Moment bei ihm.

a) Im Gebiet des Gesichtssinnes ist es vor allem der Farbensinn, der auffällt. Die Schilderung einer angedeuteten Landschaft, eines Natureindrucks, einer Tages- oder Jahreszeit, der Roberts durch intensives Farbenmalen ein besonderes Merkmal aufdrückt, ist der Rahmen seiner Erzählungen. So fängt z. B. die Erzählung „In the Year of no Rabbits“ in „More Kindred of the Wild“ [119]) in folgender Weise an:

„One fresh october morning when the birch trees were all gold among the grey rocks.“

Zum Schluß heißt es wieder:

„As the summer drew to a close, and the first glimmers of autumn sclared began to tip the maples, scattering here and there across the wilderness reappeared a few rabbits.“

Damit ist der Jahreslauf geschlossen: Mit der Schilderung des Oktobermorgens mit besonderer Betonung einer Farbe begann die Erzählung und mit der gleichen Schilderung des Herbstes schließt sie wieder.

Ferner bringt Roberts oft Farbenangaben als Zeitbestimmung:

118) Babes in the Wild p. 5.
119) More Kindred of the Wild p. 102.

„Soon as the violet light pales from the sky o'the Dusk deserts his meadow“ [120]).

„When down came grey through the window and the colour began to return to the glowing geranium beds, then Puck relinquished his vain guest“ [121]).

Bezeichnend für Farbenmalerei als Zeitangabe ist ferner noch dieses Beispiel:

„As the bushes about them were stripped of the best fruits, the shaggy feasters moved around the shoulder of the mountain from the gold of the sun into the silver of the moon. Soon the sunest had faded and the moon had it all her own way except for a broad expanse of sea — green sky in the west, deepening through violet to a narrow streak of copper an the horizon“ [122]).

Jetzt erst setzt die Handlung der Erzählung ein.

Außer Farben spielen auch Licht- und Schattenwirkungen eine große Rolle:

„By this time the shadows especially on the eastern slope, were very sharp und black, and the open spaces very white and radiant with a strange transparency borrowed from that high, pure atmosphere“ [123]).

In folgenden beiden Beispielen drückt sich der Einfluß von Licht- und Schattenwirkungen besonders stark aus:

„He turned away sullenly and trotted off into the mystic confusion of shine and shadow“ [124]).

„... a perfect dome of palest blue vapourous but lumious. To northward and southeastward a horizon line of low uplands, misty purple. Along the farthest west a glimmer and sparkle of the sea. Everywhere else, wide, wind-washed levels of march, pallid green or orchre yellow“ [125]).

Fast jede Tiergeschichte, bis auf die wenigen Ausnahmen, in denen der Held der Geschichte gleich anfangs eingeführt wird, beginnt mit einer solchen oft farbenprächtigen Einleitung, die die allgemeine Naturstimmung ausdrückt: vgl. „The House in the Water“ p. 46, p. 86, p. 107, „The Haunters of the Silences“ p. 1.

So finden wir auch bei der Darstellung der Tiere in erster Linie Farbenbezeichnungen, z. B. in folgenden Fällen:

„But across the shining expanse of Silver water, now lying unruffled by any breath of wind, went flickering a little blue butterfly as blue

120) op. cit. p. 111.
121) op. cit. p. 121.
122) The House in the Water p. 262.
123) op. cit. p. 262.
124) Haunters of the Silences p. 92.
125) The Haunters of the Silences p. 235.

as if a gentian blossim had taken to itself wings, or a speck of sky had flattered down to meet its bright refeletion in the lake“ [126]).
„The pitchers, which were its leaves, were of a light, cool green, vividly veined with crimson and shading into a bronzy red about the lip and throat“ [127]) (vgl. ferner „The Haunters of the Silences“ p. 97, 210 und „The Kindred of the Wild“ p. 51). —

Charakteristisch ist folgender Abschluß eines dramatischen Kampfes:

„Einige Minuten später kam ein prächtiger Schmetterling, der in glühendes Orange und Rotbraun getaucht war, und setzte sich auf den Rücken des toten Reihers und bewegte seine glänzenden Flügel im stillen Licht“ [128]).

Die angeführte Stelle ist besonders kennzeichnend für Roberts' Natur- und Weltauffassung: Das Leben der Wildnis beruht auf tiefer Gesetzlichkeit, Kampf und Tod gehören zu dieser Welt — es ist im Grunde doch alles eine große Harmonie. Diesen harmonischen Ausgleich bringt Roberts auch äußerlich zum Ausdruck in der Schilderung der Schönheit des Schmetterlings, der sich unmittelbar nach dem Kampf auf den Spuren dieses tödlichen Kampfes, dem toten Reiher, niederläßt. Auffallend ist auch hier, daß in der Schilderung der Schönheit allein die Farben betont werden.

Außerdem ist bei einer genauen Behandlung des Gesichtssinnes die genaue Angabe von Einzelheiten in der Schilderung zu erwähnen. Dabei ist die ungeheure Bewegtheit, die in der Schilderung dieser Einzelheiten liegt, zu beachten.

„He was waiting for what might come upon the trail. At last, it came. Stepping, daintily in her smal fine hoofs, her large eyes glancing timorously in every direction, a yearling doe started to cross the path of brilliant light. The strange upright pupils of the catamounts eyes narrowed and dilates at the sight and his muscles quivered to sudden tension. The cat sprang unerring irrestible and the next moment she lay kicking helplessly beneath him his fangs buried in his velvet throat“ [129]).

Es ist eine Art des Sekundenstiles: Jede noch so kleine Einzelheit des Geschehens wird geschildert, so daß wir alles bis ins kleinste genau miterleben können. Im folgenden Beispiel stellt Roberts einen kleinen Jungen dar, der mit seinem Onkel regungslos im Walde sitzt, um die Tiere zu belauschen:

„Two big yellow-grey snow-shoe rabbits came hopping lazily fast, one just ahead of the other. One jumped clean over Uncle Andry's outstreched feet, as if they were of no account or interest whatever

126) Babes of the Wild p. 152.
127) The Haunters of the Silences p. 84.
128) Neighbours Unknown p. 84.
129) The Watchers of the Trails p. 148.

to a rabbit. The other stoppeld and thumped vigorously on the ground with his strong kind foot. At thus signal the first one also stopped. They both sat up on their haunches, eares thrust forward in intense interrogation gazed at the two moveless figures behind the poplar sapling“ [130]).

Im folgenden Beispiel wird ein Tier, das auf Beute lauert, in der oben angedeuteten Weise geschildert:

„... where an overhanging rock or a jutting root came out into deep water, he would lie as motionless as the rock or log itself, his round face bent close down to the glassy surface, his bright eyes intently following the movements of the big trout in their deeps.“ Once in a long while, often enough to keep his interest keen, a chayfly or a flat worm would drop close past his nose and lie kicking on top of the water. Up would sail a big trout, open jawed to engulf the morsel. At that instant the clutching paw of the watcher would strike down and around more swiftly than eye could follow“ [131]).

b) Bei Erwähnung der lebhaften Sinnesreaktionen hatte ich das akustische Moment schon genannt. Es gehört zu der ungeheuren Plastik der Robertsschen Darstellungen, daß wir nicht nur sehen, seien es Farben oder Lichtwirkungen, sondern daß wir auch Töne hören und Gerüche spüren, daß die Natur sich in jeder Form kundtut und dadurch eine Lebhaftigkeit der Darstellung des Tieres und, wo Handlungen eine Rolle spielen, sogar die dramatische Darstellung gesteigert wird. So werden oft Töne als Auftakt zum Dramatischen in folgender Weise benutzt:

„Presently from far along the dark nights of the sky came voices, hollow, musical, confused. Swiftly the journey nearer they grew louder. The sound, not vibrant yet strangely farcarrying — was a clamorous monotony of honk, a honk, — a — honk, honka, honk, honk“ [132]).

Es trifft auch hier wie bei jeder Schilderung Roberts' zu, daß der Laut nicht nur als Naturlaut auftritt, sondern sofort mit der persönlichen Gefühlsnote des Dichters versehen und verarbeitet wird.

„While the solemn height of old Ringwaak was shocked by a clamour of spitting und rancous yowling that sent every sleeping bird fluttering in terror from its nest“ [133]).

In folgenden beiden Beispielen ist die Verquickung von Tönen und Farben auffallend.

130) Babes in the Wild p. 204.
131) The Watchers of the Trails p. 138.
132) The Kindred of the Wild p. 49.
133) The Watchers of the Trails p. 151.

„Two voices, a yellow, bell-like Haying and an exited yelping, came in chorus upon the air of the April down. The musical and irregulary blended cadence now swelling, now diminishing, seemed a fit accompiment to the tender, thinwashed colouring of the landscape wich lay spread out under the grey and lilac lights of approaching sunrise“ [134]).

„The wide sky was tender with a soft, violet light, and musical with the silver twang of the high swooping night-hawks, hunting gnats in the quiet air above the tree-tops“ [135]).

Eine gewisse Dramatik wird sogar in Tönen ausgedrückt, z. B. in „The Kindred of the Wild“.

„Two green eyes, close to the ground, floated near. There was a pounce, a scuffle- and then the soft, fierce whispering sound of a wild-cat satisfying itself with blood“ [136]).

Ferner wird im folgenden Beispiel aus „Hoof and Claw“ die Entwicklung zum dramatischen Höhepunkt folgendermaßen geschildert:

„Suddenly, from far ahead, the silence was broken by the high resonant hugling of a bull elk. It was a poignantly musical sound, but full of menace and defiance, and it carried a long way on that still resilient air“ [137]).

Das gleiche gilt für folgende Beispiele:

„A hollow hooming, ominous cry, a great voice of shadowy doom rang out suddenly and started the dark edges of the forest. It sounded across the glimmering pastures, vibrating the brown-violet dusk ‚whoo — hoo — oo — hoo — oo‘ boomed the call again seeming to come from the tree-tops, te thickets, the sky and the earth, all at once, so that creatures many hundred yards apart trembled simultaneously, — — that the clutch of fate was already at their necks“ [138]).

„The clamour died down to a tense, desperate gasping, snarl; for now the verdict of life or death was a matter of moments“ [139]).

Töne spielen auch eine Rolle im Leben der Tiere, nicht nur als Sinneswahrnehmung, sondern auch mit der entsprechenden Gefühlsnote versehen.

„... but far more intolerable to the wildcat's ears was the noise of laughter and shourting, the masterful of insolence of the human voice unabashed in the face of the solitude“ [140]).

134) Red Fox p. 1.
135) They who walk in the Wilds p. 87.
136) The Kindred of the Wild p. 105.
137) Hoof and Claw p. 94.
138) The Kindred of the Wild p. 109.
139) The Watchers of the Trail p. 151 ff.
140) The Watchers of the Trail p. 137.

„To ordinary ears, of man or beast, the silence of the forest was absokute. But to the great Owl's supersensitive eardrums — veritable microphones, they were — the darkness was filled with innumerable furtive sounds“ [141]).

Hier folgt eine genaue Beschreibung der einzelnen Dinge, deren Laute die Eule wahrnimmt.

Die Verbundenheit mit dem Kosmos, die sich in häufiger Anknüpfung des kleinen Geschehens an das Weltall äußert, ist bei dem oben erwähnten Beispiel 4 schon bemerkbar. Ferner in folgenden Beispielen:

„The hunter had not gone far, however, when another strange sound disturbed the enchanted silence. It was harsh, wild, yet appealing and seemed in some way the very voice of the untamed wilderness“ [142]).

„A few moments more and again it floated down the moonlight, high quavering, musical yet carrying in its mysterious cadences an unmistakable menace“ [143]).

Oft beschreibt Roberts Töne, um durch Kontrastwirkung die Größe von Stille und Einsamkeit darzustellen, z. B. in den folgenden Beispielen:

„Upon the moonlit stillness came sudenly a far-off, muffled, crashing sound. Just once it came, then once again the stillness of the wilderness night, the stillness of vast, untraversed solitude“ [144]).

„To this immeasurable quiet of upper air but one of all the earth sounds could come. That one sound was of such quality that it seemed rather to intensify the silence than disturb it“ [145]).

Not long after the buck had vanished there arose a strange sound upon the still wet air. It came in a rising and falling cadence from far behind the ridge. It was a high, confused sound, not unmusical but terrifying — a cry of many voices. It driftes up into the silvery night, wavered and diminished, swelled again and then died away, leaving a sense of fear upon the quiet that followed“ [146]).

In der Erzählung „Neighbours Unknown“ wird z. B. der Mensch als Störenfried in der idyllisch mittäglichen Waldstille aufgefaßt.

Ein anderes Mal in „The Teet of the Furtive“ z. B. wird die Naturstille plötzlich durch einen Kampf auf Leben und Tod unterbrochen.

Bei dem eben angeführten Beispiel möchte ich nochmals auf die schon erwähnte Dramatik, durch Töne ausgedrückt, hinweisen.

141) Wisdom of the Wilderness p. 68.
142) The Haunters of Silences p. 72.
143) The Haunters of Silences p. 226.
144) The House in the Water p. 1.
145)
146) The Watchers of the Trails p. 235.

Eine von Roberts' Erzählungen „The Watchers in the Swamp" im Bande „Wisdom of the Wilderness" zeigt den Dichter auf der Höhe seiner Ausdruckskunst. In dieser Erzählung spielen Töne die größte Rolle. Ich möchte die Einleitung als Beispiel bringen.

> „Under the first pale lilac wash of evening, just where the slow stream of the Lost Water slipped placidly from the open meadows a hermit thrush perched in the topmost spray of a young elm tree, was fluting out his lonely and tranquil ecstasy to the last of the sunset. ‚Spheral — spheral — oh — holy — holy — clear' he sang and stopped abruptly, as if to let the brief unfinished, but matchlessly pure and poignant cadence sink unjarred into the heart of the evening stillness. One minute — two minutes went by; and the spaces of windless air were like a crystal tinged with faint violet. And then this most reticent of singers loosed again his few links of flawless sound — a straim which more than any other bird song on this earth. Leaves the listener's heart aching exquisitely for its completion etc. . ." [147]).

Es gibt noch andere unzählige Beispiele, aus denen ersichtlich ist, daß Roberts Töne nicht nur als literarisches Kunstmittel zur Erhöhung der Stimmung anwendet, sondern damit einen bestimmten Stimmungsgehalt wirklich musikalisch erfaßt. In „They who walk in the Wilds" z. B. kommt das besonders stark zum Ausdruck:

> „But soon as the sun sank below the horizon and the blaze of rose and orange faded down, the spacious solitude began to come to life. Far up in the paling zenith a solitary duck winged in land. A little lower two furaging night-hawks swooped, with a long musical, twanging note as of a smitten harpstring" [148]).

Reine Naturlaute finden sich in einer Reihe von Geschichten wie folgt wiedergegeben:

Eule: „whuh — whoo — oo — whuh — whoo — oo — oo" [149]).

Truthahn: „kwit — kwit — kwit — kwit" [150]).

Oft wird „the startling chirr — rr — rr of a red squirrel" erwähnt [151]).

Einsiedlerdrossel: „spheral — spheral — oh — holy — holy — clear" [152]).

Rohrdommel: „klunk — erglungk — klunk — er-glungk" [153]).

Die Antwort darauf: „quaw — awk" [154]).

147) Wisdom of the Wilderness p. 106.
148) They who walk in the Wilds p. 148.
149) Wisdom of the Wilderness p. 64, 70, 71.
150) Daselbst p. 74.
151) Daselbst p. 96, 131.
152) Daselbst p. 106.
153) Daselbst p. 107, 112, 124.
154) Daselbst p. 112.

Kanad. Weißkehlchen: „lean — lean — to — me — lean — me lean — to me“ [155]).
Seeadlermännchen: „pip — pip — pip — pip“ [156])
Vom Bären wird oft gesagt: „with a woof of rage“ [157]).
Die Möve: „ka — ka — ka — kaings“ [158]).
Der Hahn: „kt — kt — kt — kt — kt — kt — kt — kt“ [159]).
Ohreneule: „toch — hoo — oo — whoo — ooh — oo — whoo — ooh — ooh — oo“ [160]).

Diese Naturlaute sind meist von gewissen näheren Qualitätsbezeichnungen begleitet, die entweder den Laut an sich bestimmen oder ein Gefühlsmoment des Dichters hinzufügen sollen. So wird der oben angeführte Ruf der Eule bezeichnet als

„deep-toned, long-drawn, sonorous and thrilling with an indescribable menace, it sounded twice, across the quiet dusk“ [161]).

Aus der Art der Töne kann man daher auf das sich vorbereitende Geschehnis schließen. Das „indescribable menace“ des Eulenrufs dürfte das in dem einen Falle andeuten. Der Dichter hörte das „Drohende“ des Lautes.

Auf das „indescribable wild“ im Ruf der Ohreneule wird hier hingewiesen:

„Across the still surface of silver water, a gleam in the amber and violet dusk, came a deep booming call, hollow and melancholy and indiscribably wild“ [162]).

Der Ruf der Rohrdommel wird mit einer geheimnisvollen Einsamkeit in Verbindung gebracht [163]), während der Gesang des Kanadischen Weißkehlchens mehr an Einsamkeit und Sehnsucht anklingt.

Das „honka — honk“ des Garders wird monoton genannt [164]), der Ruf des Seeadlers dagegen als „high — pitches, musical, staccato cry, — very small and childish to come from so formidable a beak“ bezeichnet [165]).

155) Daselbst p. 143.
156) Daselbst p. 151, 155, 159.
157) Daselbst p. 29.
158) Neighbours Unknown p. 36.
159) The Secret Troils p. 163, 172.
160) Children of the Wild p. 235.
161) Wisdom of the Wilderness p. 64.
162) Children of the Wild p. 235.
163) Wisdom of Wilderness p. 112.
164) Children of the Wild p. 93.
165) Wisdom of Wilderness p. 151.

c) Der Geruchssinn des Verfassers reagiert nicht so fein wie Gesichts- und Gehörsinn und wird seltener in seiner Darstellungskunst verwertet. Wo er aber auftritt, dient er dazu, ein charakteristisches Stimmungsmoment zu verstärken.

In „More Kindred of the Wild“ [166]) wird z. B. der Duft einer Sommernacht geschildert oder die „wilde Süße“ einer Waldwiese wird an andrer Stelle angedeutet [167]).

Oft verbinden sich alle drei Sinne, Gesicht, Geruch und Gehör, zu einer Einheit, z. B.:

> „All about him spread the warm and sun-stepped sea of the meadows grass-starred thick with blossoms of purple vetch and crimson clover and sultry orange lilies — droning sleepily with bees and flies, steaming with summer scents and liquidly musical with the songs of the fluttering, black and white bobolinks, like tangled peals of tiny, silver bells“ [168]).

3. Art der Darstellung.

a) Naturschilderung.

Wenn wir die Darstellung in Roberts' Tiergeschichten als Ganzes betrachten, so fällt auf, daß die Landschaft im eigentlichen Sinne darin keine Rolle spielt. Niemals wird eine Naturschilderung aufgerollt, so daß sie plastisch dasteht und einen Hintergrund für den Verlauf der Geschichte abgibt. Es ist immer alles in Bewegung aufgelöst: Wir haben gesehen, wie Töne und Farben kein Bild in Ruhestand verharren lassen. Es sind Einzeleindrücke, die aneinandergereiht werden, aber doch ein Ganzes ergeben.

Roberts trägt durch seine englische Abstammung nordisches Bluterbe in sich. Dadurch ist er — noch nach Jahrhunderten — mit der ursprünglichen Erlebnisweise der Nordgermanen verbunden. Diese nimmt mithandelnd an den Erlebnissen aus der Umwelt teil (vgl. die isländischen Søgur). Ein ferneres Merkmal des Expressionismus Roberts' — er macht in seiner Schilderung stets vor dem Mysterium Halt. Die Erscheinung des Äußeren sagt ihm alles und ist ihm Offenbarung dessen, was hinter der Erscheinung wirkt. Wäre Roberts Romantiker, so würde er versuchen, in die Unendlichkeit einzudringen, in der es keine Formen mehr gibt. So aber begnügt er sich mit bloßen Andeutungen dessen, was hinter den Dingen liegt.

166) More Kindred of the Wild p. 111.
167) The Haunters of the Silences p. 39.
168) The Haunters of the Silences p. 39.

Linien und Dimensionen spielen in seiner Darstellungskunst keine Rolle. Auch darin ist er echter Expressionist, der die Bilder mit allen Sinnen gleichsam im Fluge erhascht.

Ausgeprägter Expressionist ist Roberts in den Augenblicken, da sein Weltgefühl zum Ausdruck kommt, indem er einen Augenblick kosmisch erweitert und nicht an der bewegten Oberfläche der Sinnenwelt haften bleibt, sondern den geschilderten Augenblick an das Weltall knüpft.

Ferner aber sprengt Roberts diesen Rahmen in dem Fall, wo die Schilderung des Tieres eintritt. Denn den Tierhelden der Erzählung malt er mit einer ruhigen Sachlichkeit und Genauigkeit; da, wo der Held in die Landschaft hineingestellt wird, entwirft der Verfasser plötzlich Bilder, die eine große Plastik haben und abseits von jedem expressionistischen Erfassen der Situation stehen [169]).

b) Schilderung des Helden der Erzählung.

Ähnlich wie Kipling in seinen Tieren Idealbilder darstellt, liebt es Roberts, den Helden der Erzählung, einerlei welcher Gattung Tier er angehört, stets als ein besonders starkes und schönes Exemplar seiner Art darzustellen. Z. B. wird in der Geschichte „The Kindred of the Wilds“ [170]) ein mächtiges Elchkalb geschildert:

> „On this knoll, when the arbutus breath of the northern spring was scenting the winds of all Tobigue country, the king was born — a moosecalf more ungainly and of mightier girth and limb than any other moosecalf of the Mamozekel. Never had his mother seen such a one and she was a mother of lordly bulls.“

Hierauf folgt eine genaue Beschreibung des jungen Elches. So betont Roberts noch öfter die besonderen Merkmale des Helden, die ihn weit über den Durchschnitt heben.

> „She was a magnificent beast, this puma, massive of head and shoulder as a lioness“ [171]).
>
> „He was the biggest, the most intelligent and the most teachable cub of the whole litter“ [172]).
>
> „By this time the little salmon was between 2 + 3 inches long. He was what those learned in matters pertaining to the salmon would have called „a paer“. His colouring was very beautiful, in a higher key than the colouring of a trout and more brilliant, it less showy“ [173]).

169) Feet of the Furtive p. 364; op. cit. p. 143; op. cit. p. 265.
170) The Kindred of the Wilds p. 8.
171) The Kings in Exile p. 28.
172) ibid. p. 240.
173) The Haunters of Silences p. 38.

(Vgl. auch „The Haunters of the Silences“ p. 25, „The Watchers of the Trail“ p. 198, „Kings in Exile“ p. 107, „Red Fox“ usw.)

Bei der Einführung des Helden müssen wir unterscheiden zwischen direkter und indirekter Einführung.

In den meisten Fällen liegt eine besondere Art der direkten Einführung vor, die man analytisch nennen kann: Das in Erscheinung tretende Tier wird nämlich erst als undefinierbares Etwas geschildert. Oft aber wird nur die augenblickliche Tätigkeit des Tieres bezeichnet und beschrieben. Dann erst wird es beim Namen genannt.

Diese Art der Einführung ist ein geschicktes Mittel zur Erhöhung der Spannung, denn mit dem Auftreten des betreffenden Tieres ist bei Roberts stets das dramatische Element seiner Erzählungen verknüpft, deren Ereignisse jetzt in schneller Reihenfolge vor sich gehen.

Ich glaube annehmen zu können, daß hier nicht eine bewußte Spannungsmacherei vorliegt, sondern daß die nicht sofortige Einführung des Helden sich organisch aus der Eigenart Robertsscher Darstellung ergibt. Als typischer Expressionist hat er als ersten Eindruck den der Form der ganzen Gestalt bei dem Auftreten einer plötzlichen Erscheinung. Dafür möchte ich einige kennzeichnende Beschreibungen anführen. Dem folgenden Beispiel geht, wie fast immer, eine Naturbeschreibung als Einleitung voraus, das Stimmungsmerkmal ist ein Betonen der Einsamkeit. Plötzlich heißt es:

> „Presently a black speck — no, two black specks appeared upon the screen of the perfect mirror, detaching themselves from the dark edge of the western shore. Pushing out swiftly across the radiance, side by side, they broke it with long, smooth diverging ripples, which gleamed changefully behind them as they chew their trail straight out outward the centre of the lake. Under the lonely glow the black specks revealed themselves as the heads of two swimming moose, a cow and a bull“ [174]).

Besonders charakteristisch für das Malen der Gestalt ist folgendes Beispiel:

> „Presently over the top of the ridge at the gap wherein hat first appeared the form of the leaping buck, a low, dark shape came, moving sinuously and with deadly swiftness. It did not bound into the air and float, as the buck had seemed to do, but slid smoothly, like a small, dense patch of cloud shadow — a direct, inevitable movement, wasting no form and fairly eating up the trail of the fleeing deer“ [175]).

174) The Feet of the Furtive p. 35.

175) The Watchers of the Trails p. 326.

Die Gestalt des Tieres erscheint oft als etwas Geheimnisvolles, z. B. in „The Rivals of Ringwaak“:

> „Gliding swiftly from bush to rock, from rock to thicket, now for an instant clear and terrible in a patch of moonlight, now ghostgray and still more terrible in the sharp cut shadows, came a roundeyed, crouching shape“ [176]).

Darauf folgt:

> „The combined suggestion of the rabbit and the tiger, which was peculiarly daunting in its effect“,

und die genaue Beschreibung der Einzelheiten des jetzt beim Namen genannten Tieres, nämlich des Tigers.

Oft erscheint das Tier auch als Symbol, weil es in seiner geheimnisvollen Gestalt die Phantasie anregt. Beispielsweise in „Neighbours Unknown“:

> „Suddenly it seemed as if the spirit of the monstrous solitude had taken substance and was moving among the inert shapes of roots and trunks. A massive fur clad beast . . .“ [177]).

Es folgt die genaue Beschreibung des Tieres und seiner Tätigkeit, ohne daß es aber beim Namen genannt wird:

> „With little, twinkling, deepset eyes it peered beneath each root, investigated each crevice in the ancient hark, looking for grubs and beetles, which its great paws captured with amazing though awkward awardlooking dexterity.“

Nun erst wird das Tier als ein schwarzer Bär genannt:

> „For so huge a beast as the great black bear, which could pull down an ox, to busy himself in the hunting of gnats and beetles seemed one of the whimsicalities of nature, who pursues her ends indifferently through mammoth or microbe“ [178]).

Das dramatische Element einer Situation wird durch das nur schattenhafte Andeuten des Tieres verschärft. Es ist z. B. in „Hoof and Claw“ von einem „heedless young ewe“ die Rede:

> „Lifting her head suddenly she realized her isolation and started to rejoin her fellows. At that same instant a lean, gray shape shot noiselessly from the underbrush straight in her path and leaped at her with wide jaws“ [179]).

Nicht nur durch das Auftreten des Helden der Erzählung wird die dramatische Spannung erreicht, oft ist es auch das unvermittelte

176) The Watchers of the Trails p. 132.
177) Neighbours Unknown p. 18 ff.
178) Neighbours Unknown p. 18 ff.
179) Hoof and Claw p. 130.

Auftreten eines anderen Tieres, das bestimmt ist, das Schicksal des Heldentieres zu werden. (Roberts nennt das „The Doom of the Wilderness" z. B. in „Feet of the Furtive" [180]):

> „Here, for the most part they (the swans) were safe from all enemies. But one night as they slept, shadowly, pale shapes on the dimly-shadowed water, there came another pallid shape" etc.

Das Hervorheben des Gegensatzes in der Schilderung macht das Auftreten des Tieres oft besonders plastisch:

> „Yet, even here on the roof of the world, which seemed as if all the winds of eternity had swept it bare, there was life, life that clutched and clung savagely. Away, to the right of the Little Hills, something mood, prowling slowly among the long ridges of the ice. It was a gaunt, white, slouching, startling shape" etc.[181]).

Dieselbe besondere Art der direkten Einführung des Helden finden wir ferner in „Neighbours Unknown" p. 18, p. 24, p. 72, p. 73, „Wisdom of the Wilderness" p. 27, „Neighbours Unknown" p. 4 usw.

c) Plastik der Darstellung.

Reine Malerei bringt Roberts dagegen in folgender Darstellung des Tieres, die ohne jede Bewegung ist, in „The Lord of the Air" im Bande „The Kindred of the Wild" [182]). Ihr Gegenstand, der Adler, ist im Zustand der Ruhe und wirkt dadurch plastisch:

> „Erect and motionless he sat in the growing light, his snowly, flat-crowned head thrust a little forward, consciously, lord of the air. His powerful beak, long and scytheedged curved over sharply at the end in a rending hook. His eyes, clear, direct, unacquainted with fear, had a certain hardness in their vitrous brilliancy, perhaps by reason of the sharp contrast between the bright gold iris and the unfathomable pupil, and the straight line of the low overhanging brow gave them a savage intensity of penetration. His neck and tails were of the same snowy whiteness as his snakelike head, while of his body was a deep, shadowy brown, close kin to black."

Die gleiche Plastik der Darstellung finden wir in folgendem Beispiel aus „They who walk in the Wilds":

> „For a long time the moose cow stood there motionless and silent; her dark, uncouth form sharply outlined against the pallid sky."

Ferner in Beispielen aus „The Feet of the Furtive":

> „Out across the grey-white levels, under the low arch of blank, whitish sky, he laboured slowly, his black bulk sharply conspicuous as he went" [183]).

180) ibid. p. 36.
181) Neighbours Unknown p. 4.
182) The Kindred of the Wild p. 40.
183) The Feet of the Furtive p. 143.

„Once, catching sight of a highflying moth far above the tree-tops, silhouetted to his keen vision, against the violet sky“ etc.[184]).

Besonders charakteristisch in der Plastik der Darstellung und in der Wortmalerei sind auch folgende Stellen:

„Over this vast crystal bowl of green and amber solitude domed a sky of cloudless blue, and high in the blue hung a black bird, slowly wheeling“ [185]).

„In the centre of the nearest one a tall blue heron, motionless as if painted on a Japanese screen, stood watching and waiting to spear some unwary“ [186]).

In allen diesen Beispielen ist der Held wie ein Gegenstand hingestellt, der sich dunkel und formal stark ausgeprägt von einem hellen und weitgespannten Hintergrund abhebt und dadurch ins Auge springt.

4. Inhaltliche Struktur.

Der Gegenstand.

Der Held der Tiergeschichten von Charles Roberts ist entweder ein einzelnes Tier, oder es spielen eine Tierfamilie oder mehrere Tiergruppen die Hauptrolle. Diese Tiergruppen stehen sich meist feindlich gegenüber und bestimmen sich gegenseitig das Schicksal. Z. B. in „The Fishers of the Air“, „The Citadel in the Grass“, im Werke „Wisdom of the Wilderness“.

Endlich treten Erzählungen auf, in denen der Mensch selbst eine Rolle spielt, indem er erstens entscheidend in das Leben des Tieres oder der Tiere eingreift, oder indem er zweitens nur als Regiefigur wirkt, d. h. ohne in die Handlung aktiv einzugreifen, doch die Führung des Geschehens in den Händen hält. Entscheidend greift der Mensch in das Schicksal des Tieres ein z. B. in „With the Back to the World“ (Feet of the Furtive p. 140), in „Red Dandy“ (ibid. p. 363), in „Mishi of Timberline“ (They who walk p. 1 ff.) und in „Bill“ (ibid. p. 72 ff.).

Als Regiefigur dagegen wirkt der Mensch in „Puck of the Dusk“ (The Feet of the Furtive, p. 260), in „The Invaders“ (ibid. p. 71) und in „Mustella“ (Wisdom of the Wilderness, p. 125).

Durchweg läßt sich beobachten, daß auch in den erstgenannten Geschichten, in denen der Mensch eine entscheidende Rolle

184) The Feet of the Furtive p. 265.

185) Wisdom of the Wilderness p. 145.

186) They who walk in the Wilds p. 145.

spielt, im Grunde doch das Tier handlungsführend auftritt und der Mensch auch dann nur als Werkzeug des Schicksals, als „the doom of the wilderness", wie Roberts es oft nennt.

In den Erzählungen, wo ein Tier allein (d. h. nicht in Gruppen) die Handlung bestreitet, handelt es sich meist um ein Muttertier mit seinen Jungen. Z. B. in „Wild Adoption" (They who walk p. 32) und „Mother of the North" (Neighbours Unknown p. 253).

Oder das Tier tritt ganz allein auf, z. B. in „Starnose of the Underways" (Wisdom of the Wilderness p. 45), in „Ishmael of the Hemlocks" (Feet of the Furtive p. 302), in „Quills the Indifferent" (Wisdom of the Wilderness p. 83), in „The spotted Stranger" (Feet of the Furtive p. 321), in „The Eeagle" (Jim p. 157), in „The homeless One" (Wisdom of the Wilderness p. 3) usw.

Haustiere werden nur ausnahmsweise gebracht. Z. B. „Jim, the Story of a Backwoods Police Dog", „How a Cat played Robinson Crusoe" (Neighbours Unknown p. 173), „A Gentleman in Feathers" (The who walk p. 145 ff.), „The Feud" (Feet of the Furtive p. 343), „The Dog that saved the Bridge" (Secret Trails p. 33).

In den Geschichten, die wilde Tiere in Verbindung mit Menschen bringen, handelt es sich oft um Tiere in der Gefangenschaft, wie z. B. in den meisten Erzählungen des Bandes „Kings in Exile". Unter diesen setzt z. B. in „The Eeagle" und „The spotted Stranger" die Erzählung mit dem Augenblick ein, da das Tier durch irgendeinen äußeren Zufall der Gefangenschaft entrinnt und nun sein ursprüngliches Leben in der Wildnis wieder aufnimmt.

Der Ort der Handlung.

Der Schauplatz der Tiergeschichten wird durch den Gegenstand bedingt, so der Wald, das Wasser, der Zoo oder auch die Hütte eines Waldbewohners. Dabei bilden die Geschichten, in denen das Wasser als Element des Heldentieres den Schauplatz der Darstellung bildet, eine Ausnahme im Schaffen von Roberts. In „The Haunters of the Silences" drückt Roberts dieses selbst im Vorwort aus und sagt, daß die darin enthaltenen Geschichten nicht wie alle anderen auf persönlicher Erfahrung und Beobachtung fußen, sondern auf den gesammelten Ergebnissen der Beobachtung andrer [187]). Trotzdem merkt man den einzelnen Geschichten dieses Bandes, z. B. „The Deep of the Silences", „On the Night Trail" und „The last Barrier", „The Prowlers" in keiner Weise an, daß

187) Vgl. The Haunters of the Silences p. 1: „Here I am relying upon the collected results of the observation of others."

sie sich inhaltlich von den anderen Tiererzählungen unterscheiden. Alle Eigenheiten von Roberts' Erzählungs- und Darstellungskunst sind auch hier in gleichem Maße vertreten. Deshalb sind gerade diese Geschichten Beweise für das Künstlertum von Roberts, für seine Phantasie und Vorstellungskraft, unterstützt durch die besonders starken Sinneswahrnehmungen, die eine jede Situation und Umgebung mit der gleichen Plastik und Lebendigkeit hinzustellen vermag.

Geographische Genauigkeit.

Die Örtlichkeit des Tatortes des Geschehens wird oft (aber durchaus nicht immer wie bei Thompson Seton) mit Namen bezeichnet. Es treten meist Landschaften von Neu-Braunschweig auf: z. B.: „The Lone Michikamaw" (Hoof and Claw p. 66), „The Tobique Barrens" (Wisdom of the W. p. 83), „The Tobique River" (Neighbours p. 53), „The Yellowstone Reserves" (Kings in E. p. 4), „The red Rock" (Neighbours p. 105) usw. Viele Geschichten spielen im arktischen Gebiet, z. B. „Back to the Water World" (Kings in Exile), „Mother of the North" (Neighbours p. 253), „A Master of Supply" (Hoof and Claw p. 219 ff.) usw.

Aufbau der Handlung.

Um den Aufbau der Handlung zu zeigen, der für die Eigenart Robertsscher Erzählungskunst charakteristisch ist, wähle ich die Geschichte „Black Swamp" im Bande „Neighbours Unknown". Es wird hier der Ausschnitt aus dem Leben eines einzelnen Tieres, nämlich eines Bären, gegeben. Die Einleitung ist wie fast immer eine Naturbeschreibung, die nicht allgemein ist, sondern den Tatort, der im Laufe der Erzählung der gleiche bleibt, genau bezeichnet. Die ganze Erzählung ist vierzehn Seiten lang, die Einleitung nimmt fast zwei Seiten davon in Anspruch. Dann erst tritt das Heldentier in Erscheinung, und zwar in der besonderen Art der direkten Einführung, die Roberts so oft bringt. Das Stimmungsmerkmal des „Schwarzen Sumpfes" ist eine große Einsamkeit (A monstrous solitude), deren Eindruck dadurch vertieft wird, daß bei der Einführung des Tieres gesagt wird:

> „Suddenly it seemed as if the spirit of the monstrous solitude had taken substance" [188]).

Das erscheinende Tier tritt aber nicht als etwas Fremdes auf, sondern als ein Stück der bereits geschilderten Wildnis, als dessen Verkörperung es erscheint. Dadurch wird eine große Einheit des Eindrucks hervorgebracht.

188) Neighbours Unknown p. 18.

Es erfolgt jetzt eine genaue Beschreibung, in der vor allem auf das Massive, Dunkle und Formlose der Gestalt hingewiesen und die Tätigkeit des Tieres genannt wird. So wird z. B. das Suchen des Bären nach Insekten bis ins kleinste geschildert; auch ein kleines Zwischenspiel, der Kampf zwischen einem Wurm und einer Hornisse, den der Bär beobachtet, wird genau gebracht.

Man kann sagen: Roberts gibt ein Nacheinander der Ereignisse, das jedoch öfter unterbrochen wird durch beharrende und von der Haupthandlung ablenkende Momente. Diese wollen nicht einen bestimmten Zweck im Aufbau der Handlung erfüllen, sondern sie wirken als Bereicherung des Stoffes und sind mit einer gewissen Willkür gebracht, die in der Natur des Lebens selber liegt. Als Beweis dient die Geschichte von diesem Bär.

Nach der genauen Einführung geht der Bär zu einem verfaulten Baumstamm, reißt ihn auseinander, frißt jede Larve, die er vorfindet, und nachdem dies alles vollbracht ist, geht die Handlung erst weiter. Der Bär geht zum Baum, in dem das Hornissennest ist, legt sich nieder, steht wieder auf und geht zu einem nahen Wasser.

Nun verharrt Roberts wieder bei der Beschreibung des Wassers, darauf erfolgt die Schilderung des fischenden Bären (anderthalb Seiten!).

Plötzlich — und hier kommt ein dramatischer Zug in den Gang der Handlung, der nun bis zuletzt anhält, tritt „a gay little figure" auf. Im Gegensatz zu der erwähnten Erscheinung des Bären heißt es von dem neu auftretenden Tier:

> „It seemed an embodied protest against all the dark and enormous formlessness of the swamp. It was as if the world of sunlight and swift motion, and bright vitality and completed form, had sent in its herald to challenge the inertness of the gloom" [189]).

Wenn wir bis hierher ein episch breit zu nennendes Nacheinander des Geschehens vorfanden, so tritt mit der Erscheinung des zweiten Tieres, nämlich eines Waschbären, ein deutliches Nebeneinander auf, es läuft von hier ab eine Parallelhandlung, die vom zweiten Tier ausgeht, zu der Reihenfolge der Ereignisse, die sich um das erste Tier gruppieren. Diese beiden Linien laufen lange nebeneinander, berühren sich aber zweimal. Erstens in dem Augenblick, da der Bär den Waschbären angreift, dieser aber entflieht. Bei dem zweiten Berührungspunkt der beiden Linien wird der Effekt der ganzen Erzählung herbeigeführt, indem das Schicksal des Heldentieres sich erfüllt.

---

189) op. cit. p. 42 ff.

In „Black Swamp“ wird dieser Effekt, der wie meist einen tragischen Ausgang bedeutet, durch einen äußeren Umstand bedingt, den das zweite Tier hervorruft, z. B. der Waschbär klettert auf den Baum, der das Hornissennest beherbergt. Unter diesem Baum schläft zufällig der Bär. Den Waschbären gelüstet es nach dem Inhalt des Nestes, dessen Bewohner er aber fürchtet. So beißt er in das Nest, es fällt herunter und, da der Bär unten schläft, gerade vor die Schnauze des Bären. Dieser erwacht und beißt in instinktiver Abwehr kräftig in das dunkle Etwas. Erst zu spät spürt er, daß es ein Hornissennest gewesen ist. Der ganze Hornissenschwarm fällt über ihn her, in seiner Qual will er sich im Sumpfe kühlen und versinkt dabei.

Der Ausklang der Erzählung wird durch den Waschbär gegeben, der aus dem „Black Swamp“ in „seine Welt“ zurückkehrt. Durch die Beschreibung des Gegensatzes wird uns der Eindruck des „Black Swamp“ noch einmal verdeutlicht:

> „He tripped away to seek again the world to which he belonged, the world of free airs and dancing leaves, clamouring waters, and bright, swift various life, and yellow moonlight over the fields of corn“ [190]).

Die von mir oben analysierte Erzählung „Black Swamp“ stellt das Schema dar, nach dem alle Geschichten von Roberts, wie auch sein Tierroman „Red Fox“ mit nur unbedeutenden Wandlungen aufgebaut sind. Immer gibt Roberts eine Haupthandlung, in die eine oder mehrere Nebenhandlungen münden, die nicht eine stoffliche Bereicherung bedeuten, sondern einzig und allein zum Affekt hinleiten.

Hier war es ein äußerer Umstand, durch ein zweites Tier hervorgebracht, der das Schicksal des Heldentieres erfüllte. Meist aber ist es das zweite Tier selbst, das im Kampfe mit dem Heldentiere den Ausgang erzwingt und zugleich den dramatischen Höhepunkt der Handlung darstellt. In „The Haunters of the Silences“ z. B. wird das folgendermaßen durchgeführt. Wörtlich heißt es:

> „A small furred beast, the hare's pursuer, sprang upon him (the fawn) furiously and bore him down. He lay helplessly kicking under his onslaught and bleated pitiously for his mother. At that same moment and just in time, the mother arrived, Her eyes, usually so gentle, were aflame with rage. Before the fisher (eine Art kanadischer Iltis) could do more than turn his narrow snarling face to see what threatened, a knifeedged hoof came down upon his back, smashing the spine“ [191]).

Charakteristisch ist oft auch die Schilderung des „schattenhaften Etwas“.

190) op. cit. p. 31.
191) The Haunters of the Silences p. 172.

Z. B. „Even as he turned (der Held, ein Leopard) a great shadow came between him and the sun. (The great shadow ist die Bärenmutter, deren Junges er getötet hat.) But in the very instant that his tense limbs left the ground a gigantic bulk fell upon him, rushing him back again etc.“ (Das Heldentier wird jetzt von der Bärenmutter getötet.) Gleiche Schilderungen finden wir in „Kindred od the Wild“ p. 209, p. 290, „The House in the Water“ p. 243 usf.

Oft wird der dramatische Ausgang durch Veränderungen im Äußeren und im Gebaren des Tieres vorbereitet:

> „The eyes of the moose, though keen, discovered nothing. But presently their big ears thrust foreward in rigid with interrogation, caught the ghost of a sound across the immense silence“ [192]).

Noch dramatischer wirkt diese Vorbereitung im folgenden Beispiel aus „Kings in Exile“ p. 28:

> „Before her gaze was a certain air of overlordship, as if supremacy had gone long unquestioned. Suddenly, however, her attitude changed. Her eyes narrowed, her mighty mudes drew themselves together like springs being upcoiled, she half turned to the left, listening. As she listened she couched lower and lower and her eves began to burn with a thin green flame.“

Genau dieselbe Art der dramatischen Vorbereitung auf den Endeffekt finden wir auch in „The Feet of the Furtive“ p. 96, in „The Kindred of the Wild“ p. 190 und 209, in „The House in the Water“ p. 243 und in vielen anderen.

Oft wird der Ausgang der Geschichte lange vor dem dramatischen Effekt schon angedeutet, wie in „Watchers of the Trail“:

> „Far down the silent, glittering slope, a good mile distant, a grey little figure on snow-shoes appeared for a second in the open, caught sight of the moose, and vanished hurriedly into the birch thickets“ [193]).

5. Form der Tierdichtung.

Die Form, in der Roberts seine Tiergeschichten schreibt, ist bis auf seinen Tierroman „Red Fox“ und eine längere Erzählung „Jim, the Story of a backwood Police Dog“ die Kurzgeschichte. Ich möchte hier Brander Mathews' Definition dieser literarischen Kunstgattung anführen, da sie für die Eigenart der Robertsschen Erzählungsform besonders zutreffend ist.

---

192) The Feet of the Furtive p. 76.
193) p. 199.

„ A true short-story differes from the novel chiefly in its essential unity of impression. In a far more exact and precise use of the word, the short-story fulfills the three unities of the French classic drama. It shows one action, in one place on one day. A short-story deals with a single character, a single emotion, called forth by a single situation“ [194]).

Wenn wir die Technik der Handlungsführung in Roberts' Tiergeschichten allgemein betrachten, so erkennen wir das eine ganz klar: Wir finden nirgends die von Mathews erforderte Zielsetzung, auf die hin der Verlauf der Geschichte aufgebaut worden ist. Roberts ist vielmehr auch in der Handlungsführung impressionistisch und bringt die Geschehnisse mit der Zufälligkeit und Willkür, wie sie in der Natur des Lebens selber liegen. Deshalb hat man auch nirgends den Eindruck eines bewußten Aufbaus der Handlung. Trotzdem ist das Ziel der Kurzgeschichte erreicht, das ich im Gegensatz zur extensiven Totalität des Romans — intensive Totalität nennen möchte. Es ist eine Einheit des Ausdrucks, die durch die Einheit der Handlung und der Stimmung erreicht wird. Denn jede einzelne von Roberts' Kurzgeschichten stellt ein organisches Ganzes dar; kein Teil ist ohne den anderen denkbar und könnte auch nicht, ohne das Ganze zu zerstören, fortgelassen werden.

Auf Grund der Ergebnisse meiner Betrachtung im vorhergehenden Kapitel möchte ich diese Kurzgeschichte „Sketches“ nennen und schließe mich damit der Einteilung an, die Nettleton in seinem „Specimens of the Short-Story“ gibt [195]). Nettleton unterscheidet nämlich acht Klassen der Kurzgeschichten: the Sketch, the tale, the allegory, the detective story, the burlesque, the story of incident, the local color story und the psychology story. Natürlich wird man nie genau die Grenze zwischen diesen einzelnen Klassen ziehen können. Wenn ich also die Erzählungen von Roberts „Sketches“ nenne, so meine ich damit am besten der Eigenart seiner Erzählungen gerecht zu werden. Es wird sich dabei ergeben, daß einzelne Züge auf die „story of incident“ zutreffen, andere auf die „tale“ oder auf die „local colour story“. Aber im großen und ganzen drückt die Bezeichnung „Sketch“ das Willkürliche, Unabsichtliche und dadurch Lebendige und Naturnahe dieser Tiergeschichten am besten aus.

194) Brander Mathews: The Philosophy of the Short-Story. London 1901, p. 15 ff.

195) Atlantic Monthly No. 90 p. 242.

IV. Tierdarstellung bei Ernest Thompson Seton.

1. Verschiedenheit in der Aufnahme des Stoffes.

Ernest Thompson Seton, der zweite große kanadische Tierdichter, ist im Jahre 1860 in South Shields in England geboren. Vom 5. Lebensjahr an aber lebte er in Kanada, besuchte kanadische Schulen, studierte in Kanada Naturwissenschaften und war lange Zeit in Manitoba als Naturwissenschaftler tätig. Schließlich siedelte er (1891) nach den Vereinigten Staaten über.

Außer den Tiererzählungen, die ihn zum Gegenstand unserer Betrachtung machen, hat Thompson eine Reihe naturwissenschaftlicher Werke veröffentlicht. Z. B. „Mammals of Manitoba" (1866), „Birds of Manitoba" (1886) und „Art Anatomy of Animals" (1896).

Der Boden, auf dem seine Tiererzählungen spielen, ist durchweg Kanada. T. S. Marquis nennt Seton in einer Abhandlung in „Canada and its Provinces" (vol. 12, II p. 527) mit Recht „im Tiefsten gesättigt von kanadischem Leben und kanadischer Atmosphäre und betont, daß er die längste Zeit seines Lebens in kanadischer Natur verbracht hätte, und so mit Recht als kanadischer Autor bezeichnet werden könnte".

Wenn ich nun die Art der Tierdarstellung bei Seton näher untersuchen will, muß ich vor allem die andersartige Aufnahme des Stoffes betonen, die bei Seton, im Vergleich zu Roberts, vorliegt. Denn Roberts schuf seine Tierdichtungen in Erinnerung an seine Jugend in Neu-Braunschweig, als er schon in New York lebte. Thompson Seton aber schrieb seine Tiergeschichten nach unmittelbarer Beobachtung, indem er noch mitten in dem Leben darin steht, das er gestaltet. So bringt Seton Ausschnitte aus dem Leben der Tiere, die er darstellt, in denen er wirklichkeitsgetreu nur das bringt, was das Leben dieser Tiere ausmacht. Roberts dagegen ist Tierdichter, der seine naturwissenschaftlichen Erfahrungen und Beobachtungen zur Dichtung verwebt.

Das ist der grundlegende Unterschied im Schaffen beider Dichter, wie ihn auch ein kanadischer Literarhistoriker erfaßt hat. Er nennt Seton mehr wissenschaftlich, Roberts dagegen mehr romantisch [196]).

Seton selbst hat sich über sein Schaffen eindeutig in seinem Vorwort zu „Wild Animal Ways" ausgesprochen. Einige der Tiere habe er persönlich gekannt, sagt er z. B. Einige der Geschichten seien wiederum bloß zusammengesetzt und stellten nur Naturgeschichte in Erzählungsform dar [197]).

196) Lorne A. Pierce: An Outline of Canadian Literature, 1926.
197) Thompson Seton: Wild Animal Ways p. 1 ff.

2. Der gleiche Ausgangspunkt.

Der Ausgangspunkt des Schaffens ist aber für beide Dichter trotzdem der gleiche: große Liebe und Bewunderung für das Tier, tiefe Naturverbundenheit und die Überzeugung, daß Mensch und Tier im Tiefsten miteinander verwandt sind. Vergleichen wir z. B. folgenden Satz in Setons „Silverspot, the Story of a Crow" mit einigen Aussprüchen von Roberts. Seton schreibt:

> „Aber einmal wächst irgendwo ein Tier heran, das stärker und weiser ist als seine Genossen: es wird ein großer Führer, ein Genie, können wir wohl sagen, und wenn es irgendein Merkmal hat, durch das es dem Menschen auffällt, wird es bald im Lande bekannt und beweist uns, daß das Leben eines wilden Tieres sehr viel interessanter und aufregender sein kann als das des Menschen" [198]).

Bei Roberts heißt es im Untertitel des „Black Swamp" genau ebenso, „daß Tiere interessanter als Menschen sind". Der Titel „Weisheit der Wildnis" sowie das Gedicht „Kindship", das Cappon in seiner Biographie bringt, deuten in die gleiche Richtung [199]). Die gleiche Ansicht über Natur und Wildnis zeigt sich im Vorwort zu Seton's „The Book of Woodcraft" (1912). Seton schreibt wörtlich:

> „Mit „woodcraft" meine ich das Leben in der Natur im weitesten Sinne des Wortes, dem ich von Kindheit an zugetan war. „Woodcraft" ist die erste aller Wissenschaften. Es war „woodcraft", durch deren Kraft der Mensch sich aus den niedersten Stufen des Lebens emporgearbeitet hat, und „woodcraft" in der höchsten Form kann ihn allein vor dem Verfall retten."

So spüren wir die Einheit beider Dichter in ihrem Verhältnis zum Tier, wenn es sich auch bei Roberts zur mystischen Einstellung zum Weltall erweitert [200]). Seton betont ferner in seinem Vorwort zu „Wild Animals I have known" durchweg: „we and the beasts are kin" und Roberts sagt ganz Ähnliches im Vorwort zu „The Haunters of the Silences":

> „Ich möchte diese Gelegenheit wahrnehmen, um noch einmal meinem Glauben Ausdruck zu geben, daß die Handlungen der Tiere nicht nur vom Instinkt beherrscht werden, sondern in verschiedenen Abstufungen von Vorgängen geleitet werden, die der menschlichen Verstandestätigkeit verwandt sind."

---

198) Th. Seton: Wild Animals I have known p. 59.

199) James Cappon: Charles S. D. Roberts p. 21.

200) Vgl. Kinship: Back to wisdom, take me, mother, Comfort me with kindred hands; Tell me tales the world's forgething; Till my spirit understands.

3. Form und Material der Tierdichtung bei Thompson Seton.

Seton bringt zum großen Teil auch Kurzgeschichten aus dem Tierleben. So enthält sein Werk: „Wild Animals I have known“ (1898):

„Lobo“, die Geschichte eines Wolfes,
„Silverspot“, die einer Krähe,
„Raggylug“, die eines Kaninchens,
„Bingo“, die eines Hundes, und
„Redruff“, die eines Rebhuhnes.

Das Werk „Lives of the Hunted“ enthält die Lebensgeschichte von Crag, einem Bergwidder, in Form von kleinen Erzählungen, die den Verlauf des Geschehens kapitelweise bringen. Dagegen sind „The Trail of the Land-Hill Stag“ (1899) und die „Biography of a Grizzly“ (1900) Tiergeschichten in Form von Romanen.

4. Verschiedenheit in der Tierdarstellung.

Wenn wir nun auf die einzelnen Punkte eingehen, in denen die Tierdarstellung beider Dichter voneinander abweicht, so fällt vor allem auf, daß Seton in seinen Tieren Individuen statt Typen bringt. Er gestaltet Ausschnitte aus dem Leben bestimmter Tiere, die er mit Namen nennt, die ein individuelles Gepräge haben und einen bestimmten eigenen Charakter aufweisen. Nicht nur den Charakter der Gattung Tier, die sie vertreten, sondern im Rahmen dieser Gattung noch einen ganz individuellen Charakter. Roberts dagegen bringt immer Typen der einzelnen Gattung Tier, Typen, die zeitlos sind. Für solche, einen Typus einer bestimmten Gattung Tier, schafft er einen Rahmen. Ausdrücklich sagt Seton in seinem Vorwort zu „Wild Animals I have known“:

> „Die Tiere dieses Reiches waren Charaktere. Sie lebten das Leben, das ich beschrieben habe, zeigten Heroismus und trugen den Stempel der Persönlichkeit noch viel ausgesprochener als es in der Macht meiner Feder gelegen hat, sie zu beschreiben.“

Im gleichen Vorwort wie auch in vielen anderen Vorworten zu seinen Werken erzählt Seton von seinen einzelnen Helden, datiert ihre Existenz und gibt den geographischen Ort und den Namen des Tieres an, z. B. „Lobo lived his wild romantic life from 1889—1894 in the Curumpaw region, as the ranchmen know too well, and died, preciselly as related, on January 31, 1894“. Ebenso gibt er genaue Daten von „Bingo“ und dem „Mustang“, von „Wully“, „Silverspot“, „Raggylug“ und „Redruff“ an.

Ein Beweis für die wirklichkeitsgetreue Genauigkeit in der Tierdarstellung Setons ist es ferner, wenn er darauf hinweist, daß er

in einigen Fällen, wie z. B. in der Geschichte von „Wully", dessen Tod ihm nicht bekanntgeworden wäre, das Geschick zweier Hunde verknüpft habe: „Die Details des zweiten Teiles gehören zu einem anderen, ähnlichen Hunde." So bleibt Seton auch da, wo er gezwungen wird zu konstruieren, doch bei der Wirklichkeit und kommt daher in seiner Darstellung niemals zur freien Dichtung wie Roberts.

Im Ausgang der Geschichten Setons werden wir dagegen wieder an eine Übereinstimmung mit Roberts' Schaffen erinnert. Auch Roberts läßt seine Tiere tragisch enden. Setons Ansicht:

> „Die Tatsache, daß diese Erzählungen alle tragisch sind, ist der Beweis dafür, daß sie wahr sind. Das Leben eines wilden Tieres nimmt immer ein tragisches Ende" [201]).

stimmt durchaus mit der Roberts' überein.

5. Die Rolle des Erzählers.

Die Tiergeschichten von Roberts stehen vom Erzähler losgelöst da, weil er in der Welt des Tieres aufgeht, während Seton seine Geschichten in der Ichform schreibt und sie deshalb schon vom Erzähler nicht persönlich zu lösen sind. Außerdem sind bei ihm oft naturwissenschaftliche Betrachtungen allgemeiner Natur in dem Text verwoben, die zeigen, daß der Schriftsteller Abstand von den Dingen hat, die er gestaltet. Solche Betrachtungen wären im Rahmen der Tiergeschichten von Roberts undenkbar: sie würden einfach die Einheit der Stimmung seines Kunstwerkes zerstören. Bei Seton finden wir dagegen ständig Betrachtungen folgender Art in dem Text verwoben:

> „Krähen sind, wie ihr wissen müßt, unsere intelligentesten Vögel — ‚weise wie eine alte Krähe' ist nicht ohne wahren Grund ein Sprichwort geworden. Krähen kennen den Wert der Organisation und sind so gut geschult ('drilled') wie Soldaten."

Gleiche Erörterungen finden wir auf S. 65, S. 83 in „Raggylug" auf S. 93, S. 101 usf.

Seton tritt der Natur, von der er sich beeindrucken läßt, als ruhender Betrachter gegenüber. An diese Einzelstücke schließt er lehrhafte Bemerkungen an. Roberts dagegen gibt sich völlig auf, um mit den Geschehnissen zu leben, ein Teil von ihnen zu werden.

---

201) Wild Animals I have known p. 12, 120.

6. Die Rolle des Menschen bei Seton.

Die Rolle, die der Mensch in den Tiergeschichten Seton's spielt, ist durchweg verschieden von der bei Roberts. Dadurch, daß sie in der Ichform geschrieben sind und dieses Ich eigene Betrachtungen bringt, ist der Mensch durchweg zum Mittelpunkt der Handlung erhoben. Dabei ist in Seton's Darstellung immer der Abstand zwischen Mensch und Tier gewahrt, während bei Roberts oft ein Aufgehen im geschilderten Heldentier stattfindet, wie es bei jedem Tierdichter geschieht, der das Tier vom Tiere aus gestaltet. Vielleicht trügt das oft die naturwissenschaftliche Exaktheit in Roberts' Darstellungen. Jedenfalls — wie groß auch die Verschiedenheit der Darstellungsart beider Dichter sein mag, ein Ziel erreichen beide: sie bringen uns das Tier menschlich nahe und beweisen ihre These so am besten: „we and the beast are kin".

V. Roberts' Tierdarstellung als Höhepunkt moderner Tierdichtung.

Wir sahen, Kipling kommt in der Regel nicht um des Tieres willen zum Tier und stellt das Tier nur in Ausnahmefällen vom Tiere aus dar. Von den Kanadiern geht Seton einen Schritt weiter: er stellt das Tier durchweg um seiner selbst willen dar, aber er tut das nicht vom Standpunkt des Tieres aus. Wo er das Tier auch um seiner selbst willen zeichnet, spielt doch der Mensch meistenteils die entscheidende Rolle und lenkt das Geschick der Tiere.

Die Tierdichtung in ihrer bisherigen Vollendung aber stellt das Tier in der Wirklichkeit nicht nur in seiner Selbstheit und um seiner Selbstheit wegen dar, sondern sie schildert das Tier auch vom Tiere aus, ohne es zu vermenschlichen. Diese Art der Darstellung finden wir bei Roberts. In seinen Tierdichtungen ist durchgängig diese doppelte Aufgabe des Tierdichters durchgeführt. Roberts steigt ins außermenschlich Fremdartige hinab und beweist dadurch, daß er die beiden Qualitäten, die gerade diese Tätigkeit erfordern, besitzt: erstens starke Kräfte des Einfühlungsvermögens in die Welt des Tieres und zweitens die Fähigkeit, uns die Vorgänge dieser Welt durch das Mittel des Wortes zu vergegenständlichen. Dieser doppelten Aufgabe wegen unterscheidet sich der echte Tierdichter vom Dichter menschlichen Erlebens. Denn der Tierdichter gibt nicht, was er von sich aus als Mensch an Menschenschicksal zu geben hat, sondern er nimmt auf und vermittelt Tierschicksale. Er hat die Geschicke des Tieres nacherlebt und stellt das hierbei Erlebte, weil er Dichter ist, durch das Wort dar.

Man hat Roberts und Seton oft den Vorwurf der Vermenschlichung gemacht. Dieser Vorwurf ist aber kaum berechtigt. In der Tierdichtung auch auf ihrem bisherigen Höhepunkt ist immer das Tier der erlebende Teil, der Mensch der berichtende. Es liegt deshalb in der Natur der Sache, daß der Dichter hierbei dem „Fremden" (d. h. dem Tier) das eigene Ich leiht — wie sollte er sonst tiertümlich nacherleben können. Man kann, in diesem Sinne, den Tierdichter mit einer Naturgottheit vergleichen, die restlos alles weiß von jenen Wesen, die in der Natur leben und sind. Aus diesem Grunde muß oft mehr gesagt werden, als dem Tiere jeweils bewußt wird, und zugleich wieder nichts, was über den Erlebniskreis des Tieres hinausgeht. Hierin liegt die große und eigenartige Aufgabe dieser Kunstgattung. John Borroughs nimmt z. B. im „Outing magazine" (Juli 1916, vol. 48 p. 512) in einer Kritik von Roberts' „Red Fox" zu dieser Frage folgendermaßen Stellung:

> „Ich habe gedacht, es würde interessant und sogar amüsant sein, Roberts' „Red Fox" durchzugehen, um zu sehen, wann und wo man den Menschen unter dem Fell entdecken kann oder zu zeigen, worin sein Held den Menschen näher verwandt ist als dem Tier."

Er schließt damit, daß „Red Fox" als Kunstwerk zu schätzen, aber vom Standpunkt der Naturgeschichte in vieler Hinsicht irreführend sei. Burroughs zählt ferner die einzelnen Züge auf, die sich gegen die Naturgeschichte des Tieres versündigen sollen. Allen diesen Zügen ist das eine gemeinsam: sie zeigen eine Überlegenheit im Denken des Tieres, die vielleicht menschlich anmutet. Roberts selbst sagt im Vorwort zum erwähnten Werk:

> „Er (Red Fox) stellt einfach das Beste an philosophischer und geistiger Entwicklung dar, das ein Wurf junger Füchse hervorzubringen vermag. Einmal trifft es sich eben, daß eine außerordentliche physische Kraft und außergewöhnliche Intelligenz sich in einem Individium verbinden. Das Ergebnis davon ist dann ein solches Fuchsexemplar, wie es der Held meiner Geschichte vorstellt."

Außerdem möchte ich auf das Obengesagte hinweisen: Es muß mehr gesagt werden, als dem Tiere bewußt wird, da der Dichter ja die Rolle des Mittlers spielt, der diese artfremde Welt den Menschen verdeutlichen muß. So schreibt Roberts z. B. in „Feet of the Furtive." (59) von entscheidenden Momenten im Geschick des Heldentieres:

> „Dann meldete ihm plötzlich jener feine telepathische Sinn, den manche Individuen unter den Tieren zu besitzen scheinen, daß die Hunde auf einer neuen Spur wären" usw.

Das gleiche finden wir in „Watchers of the Trails" (200):

„Die wilden Tiere haben, soweit der Mensch urteilen kann, gelegentlich intuitive Eingaben, deren Auswirkungen sich weit über eine reine Sinnestätigkeit erheben."

Die gleiche Auffassung zeigt auch Th. Seton in „Wild Animal Ways" (98)

„Viele Tiere haben einen sechsten Sinn, ein Etwas, das sie warnt, wenn Gefahr in Anzug ist, ein Etwas, das der Mensch auch einmal hatte und eine Vorahnung für Geschehnisse oder Sinn für Glück" (sense of luck).

Alles in allem: Kein Mensch, auch nicht der Naturwissenschaftler, kann so weit in die geistigen Fähigkeiten des Tieres eindringen, um genau feststellen zu können, bis zu welchem Grade hier seelische Kräfte wirksam sind. Übrigens wird durch die obige Einschränkung von Roberts „soweit der Mensch urteilen kann" die Möglichkeit offengelassen, daß diesbezügliche Irrtümer vorliegen können und daß hier in keinem Fall von beweisbaren und daher feststehenden Tatsachen die Rede sein kann [202]). Sonst bestätigt das Urteil von Burroughs im allgemeinen das, was ich oben von der echten Tierdichtung gesagt habe (z. B. wenn Burroughs entdecken möchte, wann und wo in „Red Fox" der Mensch unter dem Fell in Erscheinung tritt). Die Grenzen sind hier so unendlich fein und beweglich, daß sie sich leicht berühren und der Dichter, ohne sich dessen bewußt zu werden, allzu tief ins Nacherleben des Tieres hineingerät. Denn es gibt keinen anderen Ausgangspunkt und Wegweiser zur Tierseele als die menschliche Seele. (Vgl. Th. Seton „Wild Animal Ways", 53: „How often we explain some animal act by looking into ourselves" usw.)

Eine Darstellung des bloßen Ablaufs naturhaften Geschehens, auch eine Reihe von Tatsachen, die zu einem gewissen Zusammenhang verbunden werden, wäre noch keine Naturgeschichte, die wir als Kunstwerk anerkennen können. Hier und da ist die Gefahr bei Th. Seton da, der als Wissenschaftler zur Tierdichtung kam. Roberts vergißt dagegen nie, daß das Spiel des Lebens in der Tierwelt bedeutend mehr ist, als das Zusammenstoßen und Aufein-

202) Vgl. A. Schopenhauer: Schriften, 7. Naturphil. und 7. Ethik, Leipzig 1874, Bd. I, 35: „... daß er (der Naturforscher) hier zu dem Punkt gelangt ist, wo er stehen bleiben muß, weil er auf das Metaphysische stößt, das jedoch an diesem Punkte das letzte Erkennbare, über welches hinaus die Natur sich seinem Forschen entzieht, Neigungen und Begierde, d. h. Wille war. „Das Tier ist so, will es so" wäre der kurze Ausdruck für sein letztes Resultat. ... So steht auch empirisch jedes Wesen als sein eignes Werk vor uns. Aber man versteht die Sprache der Natur nicht, weil sie zu einfach ist."

anderwirken gestaltgewordener Kräfte. Jedenfalls der Hauptgrundsatz: vom Tiere aus, wird bei Roberts durchgängig und einheitlich angewandt. Das gibt seiner Kunst die abgerundete Einheit.

Im ersten Kapitel meiner Arbeit zeigte ich schon an Beispielen aus Jack London's „Call of the Wild", wie das Tier — vom Tiere aus — auf zweierlei Art dargestellt wird: entweder mittelbar oder unmittelbar. Es handelt sich hierbei in jedem Fall um das Eingehen auf das Innenleben des Tieres: man stößt von innen her auf das Tier und nicht nur von außen. — Dieses Seelenleben bringt der Autor erstens mittelbar zum Ausdruck, d. h. die Gedanken und Gefühle des betreffenden Tieres werden direkt ausgesprochen, so wie das Tier sie ausdrücken würde, wenn es sprechen könnte. — Zweitens aber wird dieses Innenleben unmittelbar gestaltet, d. h. durch die Schilderung seiner physischen Äußerungen, wie die Bewegungen und Gebärden, Blicke und Handlungen des Tieres es vorstellen. Die Außenwelt aber, auf die jene Äußerungen reagieren, wird dann vom Tiere aus erlebt und geformt — im Gegensatz zur Tierdarstellung vom Standpunkt des Menschen. —

Es ist nun zu beobachten, daß bei Roberts, der das Tier immer vom Tiere aus bringt und für den daher nur die mittelbare oder unmittelbare Darstellung des Innenlebens in Betracht kommt, die unmittelbare vorherrscht. Dadurch entgehen die Tiere seiner Erzählungen der Gefahr zu weitgehender Vermenschlichung, die ja bei der mittelbaren Darstellungsweise viel größer ist.

Die Beispiele hierzu möchte ich deshalb aus Roberts' einzigem Tierroman „Red Fox" nehmen, weil man in diesem Werk das einheitliche Durchhalten des Standpunktes „vom Tiere aus" klarer übersieht als in den Kurzgeschichten. Mittelbare Schilderungen bringt Roberts nun auf folgende Weise: „Red Fox" ist in eine Falle geraten, er kämpft um seine Befreiung, als aber Menschen nahen, kommt er zu einem anderen Entschluß:

> „Then realizing that the situation was hopeless, he relaxed to apparent lifelessness, his eyes closed to a narrow, deathlike slit" (p. 83).

In diesem Falle kann der Autor immerhin noch von der körperlichen Gebärde des Tieres auf den vorhergegangenen Entschluß kommen. In den folgenden Beispielen drückt er das Innenleben noch direkter aus: „Red Fox" will ein Kaninchen haben, das tot in einer Schlinge an einem Baumast hängt. Roberts schildert nun ganz genau, wie der Fuchs das Kaninchen entdeckt, stutzt, die Situation schließlich erfaßt und handelt:

„till he seemed to have settled the strange problem to his own satisfaction" (p. 143) [203]).

Es ist natürlich immer die Gefahr nah, daß bei dieser direkten Art der Darstellung mehr gesagt wird als einem Tier bewußt werden kann, trotzdem überschreitet aber Roberts nie den Erlebniskreis des Tieres; z. B. „Red Fox" wird von Menschen gejagt, und er beobachtet vom sicheren Schlupfwinkel aus Menschen und Hunde:

„This time, however, his feelings were very different. He knew his own powers, and he pretty well understood his opponents; and he realized that as long as he took care to keep out of Gabe Smith's way (des Jägers) he had the game in his own hands..."

Letzten Endes kann kein Mensch vom „Innersten" zum Tier kommen, es bleibt immer nur ein Nachempfinden und ein Rückwärtsschließen aus dem, was uns am Tiere sichtbar wird; z. B. „Red Fox" ist in Gefangenschaft geraten. Roberts spricht von den Gefühlen des Gefangenen:

„Bitterness was in his heart as he watched the silvered trees and fields and fences go by — bitterness and humiliation and rage and fear, but by no manner of means despair. Helpless as he was for the moment, he knew that he could not be carried in that way for ever." — „There must come some change. He was full of devices. And he had no idea of counting the great game lost" (p. 306) [204]).

Dieses Beispiel zeigt nun reines Nachempfinden, da hier nichts vom Äußeren des Tieres berichtet wird.

Im ganzen wirkt die unmittelbare Art der Darstellung des Tierlebens echter und tiernäher. „Red Fox" macht als kleines Füchslein seine erste Bekanntschaft mit Brombeeren:

„his eager nose caught scent of something much more delicious and enticing in its savour than mice. It was a smell of warmth and sweetness, with a pungent tang; and instinct assured him confidently that anything with a smell like that must be very good to eat" (p. 45).

Mit dem Augenblick, wo Roberts hier sagt „instinct assured him", verläßt er die Schilderung „vom Tiere aus" und schreibt „vom Menschen aus", der über der Situation steht, der die Dinge kennt und beim Namen nennt. — Gleich darauf kehrt er jedoch zum Tier zurück:

„Red Fox" kostet vom Honig, aber dann: „it seemed as if hot thorns were being hammered into his nose" (die Bienen überfallen ihn) (p. 46).

---

203) Vgl. auch pp. 102, 323 ff., 331 ff.
204) Vgl. auch pp. 173, 309, 313, 323.

In gleicher Weise lernt der Fuchs die „Kampfmethode“ des Stinktieres kennen:

> „and straight in his eyes and nose and mouth Red Fox received a volley of something that seemed to slap and blind and choke him, all three at once...“ (p. 51).

Wir sehen: es wird bei dieser Art der Schilderung jedes Erlebnis vom Standpunkt des Tieres geschildert, ohne dabei Gedanken und Gefühle direkt auszudrücken. Besonders charakteristisch ist hierfür die Art, wie Roberts' „Red Fox“ den ersten Rauhreif und den ersten Schnee seines Daseins erleben läßt. Eines Morgens findet der Fuchs

> „a curious, thin sparkling incrustation in the dead leaves. Much puzzled, he sniffed at the hoarfrost and tasted it and found it had nothing to give tongue or noise but a sensation of old“ (p. 85) [205].

Besonders klar durchgeführt ist die Haltung „vom Tiere aus“, ferner in der Beschreibung des Waldfeuers (p. 251). Es wird nicht nur von einem Tiere aus, sondern von der ganzen Kreatur aus erlebt. Erst wird die furchtbare Dürre des Sommers geschildert:

> „man and beast, herb and tree, all seemed to hold up hands of appeal together to the brazen sky, crying out ‚how long? how long?‘ There came at last a faint, acrid pungency on the air which made the dry woods shudder with fear. Close on the heels of this fierce, menacing smell came a veil of thinnest vapour, lilac-toned, delicate, magical and sinister...“

Das Verhalten und die Flucht der einzelnen Tiere vor „the peril that threatened them“ (p. 252 ff.) bringt Roberts im folgenden ganz genau.

Alles in allem: Roberts bleibt stets in der Bewußtseinssphäre des Tieres und bringt nur zum Ausdruck, was das Tier, wenn es sprechen könnte, erzählen würde. Die Haltung „vom Tiere aus“ wird einheitlich durchgehalten, sei es, daß sie mittelbar, sei es, daß sie unmittelbar zur Sprache kommt. — Dieses aber ist der Höhepunkt der heutigen Tierdichtung.

Wir sahen ferner, wie Roberts neben dem Allgemeinen auch das Besondere der Lebensweise und Gattung des jeweiligen Tieres beleuchtet: Menschen, Landtiere und Bäume können vom Fisch z. B. nur durch Gefühl und Gesicht, nicht durch Gehör und Geruch bemerkt werden. Dem Vogel erscheinen wiederum Menschen und alle Tiere als Geschöpfe, die an der Erde haften und heraufsehen. Roberts eignet sich durch seine Fähigkeit, alle Sinneseindrücke sehr intensiv in sich aufzunehmen, besonders dazu, der zweiten

205) Vgl. das Erlebnis des ersten Schnees p. 88.

Aufgabe des Tierdichters gerecht zu werden und uns die Tierwelt zu übermitteln. Ferner möchte ich in bezug auf die Wahl des jeweiligen Gegenstandes folgendes bemerken: Einsichtiges Verhalten und selbständiges Wählen sind die über den Instinkt hinausgehenden Fähigkeiten des Tieres. Diese entwickeln sich aber aus Gedächtnis- und Erlebnisverknüpfungen. Deshalb gehen Roberts und Seton selten zu den Fischen und niemals zum Lurch, zum Kerb- oder Kriechtier. Der Säuger und der Vogel sind Gegenstand ihrer Kunst — also stets das Bereich der höheren Wirbeltiere. Denn ohne eine Voraussetzung eines tierischen Bewußtseins kann der Tierdichter nicht auskommen, wenn er seinen Geschöpfen ein in die Tiefe ragendes Geschick gestalten will. Aber zur wissenschaftlichen Annahme eines Bewußtseins führt erst das Vorhandensein eines Gedächtnisses, in dem sich die Erregungen und Bilder erhalten und erneuern können. Über seine Tiererzählungen, die von Fischen handeln, spricht Roberts z. B. in seinem Vorwort zu „The Haunters of the Silences" und nennt sie Ausnahmen, da sie auf Berichte fremder und nicht eigener Beobachtung zurückgehen. Das Höchste, was der Tierdichter leisten könnte, wäre: das Tier von sich aus zu nehmen und darzustellen, den Menschen als Mittler aber dabei auszuschalten. Vielleicht ist diese Formgestaltung für diesen Stoff unerreichbar. Es ist schwer, Natur von Natur aus entgegenzunehmen und wiederzugeben, ihr nicht mit Erfassungshilfen und Gestaltungsmitteln der Zivilisation zu nahen.

Denselben Gedankengang bringt A. Glupe in seiner Abhandlung. Er geht davon aus, daß wahre Kultur keineswegs in Gegensatz zur Natur stehe und schließt mit den Worten:

> „In dieser Hinsicht hatte die Tierdichtung noch nicht die Stufe der Vollendung erreicht. Mit der Tierdichtung wird es nach dem wundervollen Aufstieg auch weiterhin vorangehen, wenn die Tierdichter, die diesen Namen mit Recht führen, in diesem Ehrentitel zunächst wieder mehr den Dichter als das Tier betonen. Freilich ist das außerordentlich schwer — gerade um des Tieres willen" [206]).

VI. Roberts im Spiegel der Kritik.

Die Kritiken, die ich von Roberts fand, geben ein klares Bild von seiner großen Beliebtheit. Es fällt dabei auf, daß die Kritiker ihn in erster Linie als Tierdichter beurteilen und daß Roberts erstaunlich schnell gleich nach dem Erscheinen des ersten Bandes der Tiergeschichten „Earth's Enigmas" (1896) Aufsehen erregte

206) A. Glupe: Hellweg, Wochenschrift für deutsche Kunst, 5. Jahrg. Heft 15, 279.

und bekannter und beliebter wurde, als er es jemals gewesen war. Roberts hat das Glück gehabt, in seinen Kritiken sehr gerecht beurteilt zu werden. Ich fand nur zwei Kritiken, die im vorigen Kapitel erwähnte von John Burroughs, die seine Tierdichtung vom Standpunkt der Naturgeschichte als irreführend hinstellt, und eine von J. D. Logan and French. Die letztgenannte Kritik nennt die Tierdichtungen von Roberts „Romance of animal Psychology", wirft ihnen unnatürliche Vermenschlichung vor und sagt zum Schluß:

> „They (R.'s Animal Romances) appeal to the analytic imagination and the aesthetic sense — not to the heart" [207]).

Durch Roberts' reife Einstellung zu Tier- und Weltall, die wir immer wieder gespürt haben, widerlegt sich der letzte Ausspruch ganz deutlich von selbst. Dazu kommt Roberts' starkes tiertümliches Nacherleben, das ihn wohl so wie kaum einen zweiten Dichter befähigt, das tierische Erleben groß, lebenswahr und packend zu gestalten. So sagen Logan and French an anderer Stelle (p. 252) u. a.:

> „At any rate ‚Earth Enigmas' followed by numerous other volumes have established the place of Roberts as the supreme artist in the field of animal romance."

Ich möchte noch einige Kritiken wörtlich bringen, weil sie so am klarsten das Echo zeigen, das Roberts' Künstlertum fand.

So urteilt z. B. A. MacMechan [208]):

> „Where Roberts really found himself was in his short-stories of animal life. For this task he was specially qualified: for he knew the woods and streams of his native province ultimately."

Lionel Stevenson sagt wieder in „Appraisa ils of Canadian Literature", 154:

> „He is the supreme artist in the field of animal romance, the father of the modern animal story."

Ferner bringt William Archer in „Poets of the Younger Generation" (London, New York 1902) [209]):

> „Let me only say that in Roberts later books at any rate there are no conventional echoes from the woods and gardens or even from the Lakes of England. When the time comes (and surely it has come) for

---

207) J. D. Logan and Donald S. French: „Highways of Canadian Literature" p. 252.

208) Archibald MacMechan: Headwaters of Canadian Literature p. 104.

209) p. 368 ff.

a study of the contributions of Greater Britain to the flora and fauna of English Poetry Mr. Roberts writings will be found to merit very close examination etc."

Außerdem finden wir Kritiken in verschiedenen Zeitschriften der Jahre, da seine ersten Tierbücher erschienen. So z. B. eine von N. H. Banks, im Athenaeum, Febr. 16, 1901, die über Roberts' „The Heart of the Ancient Wood" urteilt:

„The earlier chapters which are devoted to studies of beasts and birds in a wild state are so interesting that one regrets the inevitable introduction of human creatures to make a story. Such intimate knowledge of wild life can only have been gained by long and patient watching on many a solitary expedition" [210]).

Ferner finden wir in einem Athenaeum des Jahres 1916 folgende Kritik über „The Secret Trails":

„Under the guidance of Mr. Roberts we have often adventured among the wild beasts of the land and sea; and we hope to do so many times in the furure. It is an education not to be missed by those who have the chance. Mr. Roberts loves his wild nature, and his readers, both old and young, should love it with him."

Ebenso urteilt eine Athenaeum-Ausgabe des Jahres 1908 über „The House in the Water":

„Under the faithful guidance of Mr. Roberts we have often ventured among the wild beasts of land and sea; and we hope to do so many times in future. Here, at any rate, is the latest guide-book to the wilderness, in which the bears loom dimly in the starlight, the elks toss their vast antlers, the wolves hang on the tracks of the deer, and the beavers build their dwellings in the still watches of the night. To Mr. Roberts these creatures of the night are as human beings to other writers of fiction."

Über „Neighbours Unknown" urteilen die „Western Morning News" und der „Evening Standard" des Jahres 1911:

„We heartily commend ‚Neighbours Unknown'. Mr. Roberts is among the few masters of the art of telling stories of animal life. The whole is a delightful work" [211]).

„Mr. Roberts stories of wild life are always welcome. He has so full a knowledge of his subject, so intimate an acquaintance with the wild creatures, great and small, and pens their history so cleverly, that it is impossible to drop his pages until the very last one is reached. To be able thus to write is a great gift, ohne that but few possess" [212]).

210) vol. I, p. 205.
211) Evening Standard.
212) Western Morning News.

Über „Hoof and Claw“ schreibt eine Ausgabe des „Globe“ des Jahres 1913:

> „Mr. Charles G. D. Roberts has fully established himself as one of the best of those writers whose stories deal with animal life, and this, his latest work, is as fascinating as any of its predecessors. Few writers possess such knowledge of animal ways and habits.“

Eine Ausgabe des „Standard“ aus dem Jahre 1911 spricht über Roberts' „More Kindred of the Wild“:

> „Mr. Roberts stands alone amongst animal writers in that he leaves the animals as they are. He does not, in giving them life, turn them into half humans; but he writes for them as though they had their own interpreter whispering in his ear.“

Dieses Urteil des „Standard“ spricht das Tiefste aus, das Roberts' Kunst uns zu bieten vermag. Da das Tier sein Schicksal nicht sich vollenden sehen kann, wird der Dichter durchweg zum Seher und dadurch zum Mittler im weitesten Sinne dieses Wortes.

Lebenslauf.

Ich, Helene Erika Ingeborg v. Kieseritzky, wurde am 18. April 1902 als Tochter des Arztes Dr. med. Walter v. Kieseritzky und seiner Frau Ingeborg geb. Basorgia in Riga geboren.

Erst besuchte ich ein deutsches Lyzeum, dann die „Städtische Deutsche Mittelschule" in Riga, an der ich auch das Abiturium machte. Darauf verließ ich meine Heimat und kam nach Deutschland. Im Jahre 1927 begann ich mit dem Studium der Anglistik, Germanistik und Philosophie an der Berliner Universität. 1931 machte ich eine Studienfahrt nach England. Meine Lehrer waren die Herren Professoren Brandl, Dibelius, Schirmer, Schönemann, Herrmann, Petersen und Spranger. Allen meinen akademischen Lehrern bin ich großen Dank schuldig. Vor allem Herrn Prof. Dibelius, dem ich mehr verdanke als die Anregung zur vorliegenden Arbeit, Herrn Professor Schönemann, der sie nach dessen Tode freundlichst förderte, und Herrn Professor Schirmer, der so gütig war, die Arbeit dann, äußerer Umstände wegen, zu übernehmen. Ebenso möchte ich dem kanadischen Dichter Charles G. D. Roberts meinen Dank für sein entgegenkommendes Interesse sagen.